НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

3 (105) • 2012
ЧЕРВЕНЬ—ЛИПЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ



Статті

Ігор МАРКОВ

УКРАЇНЦІ СЕРЕД СУЧАСНИХ ТРУДОВИХ ІММІГРАНТІВ У РОСІЇ

Стаття висвітлює результати дослідження масштабів, напрямів, закономірностей і тенденцій сучасної трудової міграції українців до Росії у контексті викликів міграційної політики Російської держави. Дослідження проведене під егідою німецького фонду АВО «Хайматгартен» за участю сектору етносоціальних досліджень Інституту народознавства НАН України та Лабораторії соціальних досліджень у Львові.

Ключові слова: українська трудова міграція, міграційна політика Росії, інтеграція іммігрантів у російське суспільство, типи міграції українців до Росії.

Російська Федерація сьогодні залишається найбільшою країною-реципієнтом українських трудових мігрантів і однією з небагатьох держав, до яких українці мають право безвізового в'їзду. Українська трудова міграція в Російській Федерації репрезентує всі типи міграції (від маятникової прикордонної міграції до постійної) і є найчисельнішою серед інших національних груп мігрантів. Проте, саме вона є на сьогодні практично не вивчена ні українськими, ані російськими чи іншими зарубіжними вченими. Наше дослідження може вважатися однією з перших спроб заповнити цю прогалину. Воно було започатковане Міжнародним Благодійним фондом «Карітас України» і завершене німецьким Благодійним фондом АВО «Хайматгартен». В обох випадках партнером виступав сектор етносоціальних досліджень Інституту народознавства НАН України, Лабораторія соціальних досліджень у Львові.

Метою дослідження було вивчення масштабів, напрямів, закономірностей, тенденцій сучасної трудової міграції громадян України до РФ. Його реалізація спиралася на поєднання різних методів або, у ширшому значенні, усіх доступних інформаційних потоків і включала: опитування українських трудових мігрантів за допомогою якісних методів (глибинні напівструктуровані інтерв'ю); опитування експертів, причетних до проблем трудової міграції в РФ: опрацювання статистичних матеріалів та досліджень трудової міграції; аналіз правових тенденцій і змін до законодавства у сфері міграції в Російській Федерації; проведення моніторингу російського медіапростору.

Загальна характеристика сучасної трудової імміграції в Російській Федерації

За даними щорічного огляду Світового Банку «Міграція і перекази» (Migration and Remittances Factbook 2008), Росія займає друге місце у списку найбільших міграційних коридорів, до яких входять маршрути Мексика—США, Росія—Україна, Україна—Росія, Бангладеш—Індія, Туреччина—Німеччина, Казахстан—Росія і Росія—Казахстан. Так, коридор Мексика—США щорічно перетинають близько 10,3 млн. мігрантів, а коридори Росія—Україна і Росія—Казахстан в обох напрямах перетинають разом 12,8 млн. мігрантів [11]. За даними іншого джерела — Відділу народонаселення ООН — серед 20 країн з найбільшою кількістю міжнародних мігрантів перша п'ятірка виглядає наступним чином: США, Російська Федерація, Німеччина, Україна і Франція [13].

Отож, Росія та Україна стали одними з найбільших центрів міграції у світі і належать до найважливіших транзитних коридорів глобальної міграції. Разом з тим, Росія залишається найбільшим реципієнтом трудової міграції з України [10].

Відтак, процеси української трудової міграції виступають складовою глобальних суспільних трансформацій, деякі риси яких, як і місце Росії в них, спробуємо побачити, порівнявши Росію з іншим після неї реципієнтом українських трудових мігрантів — країнами ЄС, за ключовим концептом — інтеграції мігрантів у суспільство перебування і пов'язаними з цим особливостями міграційної політики.

Процеси новітньої трудової міграції до Російської Федерації тривалий час ґрунтовно вивчаються провідними у цій сфері дослідницькими інституціями: Інститут демографії Державного університету — Вищої школи економіки (директор — видатний російський соціолог і демограф Анатолій Вишневський, Нікіта Мкртчян), Центр міграційних досліджень (Жанна Зайончковська, Єлена Тюрюканова), Інститут соціології РАН (доктор соціологічних наук Владімір Мукомель), Центр незалежних соціологічних досліджень у Санкт-Петербурзі (Віктор Воронков, Ольга Брєднікова, Ольга Ткач, Оксана Карпенко).

Наше бачення засад сучасної міграційної політики Росії та інтеграції іммігрантів до її суспільства спробуємо викласти, головним чином, спираючись на експертні інтерв'ю, люб'язно надані нам провідними російськими фахівцями до справ міграції спеціально для даного проекту.

За твердженням голови Незалежної дослідницької ради з міграції країн СНД і Балтії, завідуючої Лабораторією аналізу та прогнозування міграції Ж. Зайончковської, перед кризою кількість трудових іммігрантів у Росії досягала 7—8 млн. осіб. І навіть під час кризи потреба у їхній праці знизилась, за різними оцінками, всього на 15—20% [5]. Недавній заступник директора ФМС, президент Фонду «Миграция XXI век» генерал В'ячеслав Поставнін називає кількість тільки нелегальних мігрантів у Росії від 6 до 8 млн. осіб [12].

За підсумками експертної наради, проведеної 9 квітня 2010 з ініціативи завідувача сектором вивчення ксенофобій і попередження екстремізму Інституту соціології РАН В. Мукомеля, у 2008 р. консенсус-оцінка загальної чисельності працюючих мігрантів була визначена на рівні 4,3 млн. осіб (максимальна експертна оцінка — 5,6 млн.; мінімальна — 2,7 млн.), серед яких за консенсус-оцінкою 53% були нелегалами (максимальна експертна оцінка кількості нелегальних мігрантів — 63%; мінімальна — 37%). На 2009 р. відповідні показники виглядають наступним чином: 4,0 млн. осіб (5,2 млн. і 3,2 млн.) і 61% (75% і 40%).

Результати експертної наради фактично підтверджує директор ФМС Константін Ромодановський, який 8 вересня 2010 р. під час зустрічі з прем'єр-міністром Владіміром Путіним заявив, що «в Росії працює 5 млн. трудових мігрантів — один мільйон (громадян) працює законно, чотири мільйони — в тіні»[1].

«Крива» кількості трудових іммігрантів у Росії, складена Є. Тюрюкановою за даними ФМС, засвідчує доволі стрімке збільшення їх кількості у другій половині першого десятиліття XXI ст.[2]

Основними країнами походження мігрантів, за підсумками експертної наради, виступають, передусім, держави СНД — Узбекистан, Україна, Таджикистан, Азербайджан, Киргизстан, Вірменія, Молдова. Показник «візові мігранти» на рівні 0,5 млн. осіб і вже згадана «крива» Є. Тюрюканової вказу-

[1] «За даними одних експертів у Росії нині перебувають 8 млн. мігрантів-нелегалів, за іншими — 15—20 млн., — сказав у ході відео-конференції нашої дослідницької групи із фахівцями Центру незалежних соціологічних досліджень у Санкт-Петербурзі його директор Віктор Воронков. І додав: «Загальну кількість мігрантів називають залежно від політичної позиції політиків. Ми навіть чули цифру 19 млн.». — Архів дослідження.

[2] Опитування проведене за вибіркою, що репрезентувала місто Москву, Московську область, Санкт-Петербург. Ленінградську область, Краснодарський край, Воронезьку область, Астраханську область і Татарстан. Очевидну обмеженість вибірок, за якими проводяться опитування соціологами іммігрантів у Росії, добре висловив Нікіта Мкртчян у ході круглого столу «Российская миграционная політика в условиях демографического спада», проведеного Фондом «Новая Евразия» 17 червня 2010 р. у Москві: «Мы понимаем, что наши замеры точечные, в поле зрения социологов попадают в большей мере мигранты видимые, легальные, легализированные, а те, кто как испытывал, так и испытывает серьезные трудности, к примеру, работают в разного рода подвальчиках, конторках, не видны они социологам, уклоняются от прохождения любых контактов с лицами, которые пытаются опросить, равно как, это уже из практики проведения региональных проектов, уклоняются представители отдельных этнических общин».

ють на підтверджене російськими експертами [1] нашого дослідження неухильне зростання кількості іммігрантів — вихідців з-поза меж колишнього СРСР. Це, передусім, представники Сходу — Китаю, В'єтнаму, Туреччини. Офіційні дані ФМС за період з 2006—2008 рр. фіксують зменшення частки українців від 17 до 10 % (і, їх переміщення, відповідно, з першого на третє-четверте місця), китайців, в'єтнамців і турків (відповідно з 21 до 12; зі 7 до 4 і з 10 до 5%), і навпаки, дуже стрімке зростання частки узбеків (з 10 до 26%; перемістилися на перше місце), збільшення кількості таджиків, киргизів, збереження на одному рівні — відповідно, 5, 4, і 3 % — молдаван, вірменів та азербайджанців — від загальної кількості іммігрантів у Росії [3].

За даними ФМС, кількість трудових мігрантів у РФ у 2008 р. становила 2 млн. 425,9 тис. осіб [11]. Проте ФМС подає кількість трудових мігрантів за чисельністю виданих дозволів на працю та інформацією роботодавців, які офіційно оформили мігрантів на роботу і повідомили про це ФМС, — а не реально присутніх і працюючих [3]. Подібні хиби мають і дані Росстату. «Проблема в тому, що у нас статистика фіксує міграцію постійну. Там щорічне сальдо на рівні 270—280 тис. осіб, — каже В. Мукомель. — Але в цю кількість входять не лише ті, що переїхали у поточному році, але й ті, що отримали дозвіл на тимчасове проживання в цьому році, а приїхати вони могли в попередньому і взагалі кілька років перед тим, тому що це довга процедура» [2]. Невідповідність даних ФМС реальній кількості і співвідношенню національних груп трудових мігрантів визнає і недавній заступник директора ФМС генерал В'ячеслав Поставнін. «Найбільший потік — українці. Потім ідуть узбеки, азербайджанці, далі — китайці, в'єтнамці», — подає він в експертному інтерв'ю, записаному в рамках нашого проекту, свою версію співвідношення національних груп трудових мігрантів у Росії [1].

У Росії присутні усі типи міграції: маятникова, сезонна, циркулююча, постійна. Величезна прикордонна маятникова і сезонна міграція, за визнанням В. Поставніна, взагалі ніяк не облікується статистикою. Особливо це стосується українців, яким, відповідно до Протоколу про внесення змін в Угоду між урядом РФ і урядом України про безвізові поїздки громадян Росії та України, протягом 90 днів не потрібно ставати на міграційний облік за наявності у них міграційної карти з поміткою органів прикордонного контролю, проставленої при в'їзді на територію РФ.

За результатами опитування Центру міграційних досліджень спостерігається чітка тенденція до зростання кількості іммігрантів, що приїжджають до Росії на більш тривалий час (від 7—12 місяців, два-три роки і більше), і навпаки, зменшення короткотермінових поїздок (на три місяці і менше; від трьох до шести місяців). Понад чверть опитаних орієнтовані на постійне проживання в РФ [7]. Відзначені тенденції підтверджують і результати інших досліджень. «Значна частина тих, хто відноситься до тимчасових мігрантів, тобто стоять на тимчасовому міграційному обліку, працюють нелегально чи легально отримуючи дозвіл на роботу; фактично багато з них є постійними мігрантами. Причому, ця частка з кожним роком зростає. І в наших вибірках, у вибірках ЦМІ більшість таких. Тобто, якщо вони від'їжджають на батьківщину, то можуть поїхати на два-три тижні, живуть практично постійно з сім'ями тут. Багато взагалі не від'їжджають на батьківщину (мешканці Середньої Азії, Закавказзя). Тобто вони вже практично інтегровані, вони постійні. Але формально — тимчасові», — говорить В. Мукомель і додає: «Ми стикаємося з тим, що ось приїжджають молоді хлопці по закінченню школи не маючи ні кваліфікації, ні освіти, ні фізичного і соціального капіталу. Вони приїхали заробити. Конкретна мета — заробити і повернутися. Потім приїхав у наступному році. Уже іде якась первинна адаптація. А на третій рік він уже переглядає свої життєві плани: я, мабуть, тут залишуся, я, мабуть, тут буду собі шукати дружину. Тобто, де та грань, коли уже переважають настрої інтеграції, а не повернення на батьківщину. Ця інтеграція суттєво залежить від часу перебування» [2].

Звертаємо увагу на доповнення В. Мукомеля — описана ним імміграція молоді в Росію виражає соціодинаміку фундаментальної трансформації соціально-комунікативного простору як такого, основ його формування, якими досі були традиційні соціокультурні середовища. Описана соціальна дія артикулює включення Росії у простір глобальних переміщень мігрантів в умовах типологічно відмінного від ЄС і США її соціоінтегративного середовища.

Ці висновки підтверджуються даними про структуру зайнятості іммігрантів та оплату їхньої праці. Згідно з офіційною статистикою, частка іноземних

працівників у загальній чисельності робочої сили в Росії становить 3,4%. Проте ці дані, як зауважує Є. Тюрюканова, необхідно помножити на три, з урахуванням нелегалів, щоб отримати реальну ситуацію. Таким чином, зазначена частка наближається до 10%, як і в багатьох країнах Європи. І подібно до країн ЄС, це засвідчує, що російська економіка не може існувати без мігрантів — через наростаючий дефіцит робочої сили і через формування «емігрантських ніш зайнятості», що «поступово поглиблюються і розширюються і вже не можуть бути заповнені національною робочою силою, навіть якби дефіциту не було, і, що ті емігрантські мережі, які складаються, саме в цю вирву затягують основний потік іноземних працівників» [7].

Означене Є. Тюрюкановою заповнення «ніш зайнятості», на які не претендують національні працівники, через соціальні мережі — це лише механізм формування трудової імміграції в Росії — також подібний до ЄС, і вказує на приналежність трудової імміграції в РФ до міграційних потоків глобалізованого суспільства.

Проте, механізм, описаний Єленою Тюрюкановою, є одночасно способом інтеграції трудових іммігрантів у національний ринок праці Росії. На підставі даних ФМС і Росстату Є. Тюрюканова виокремлює сфери, де найчастіше працюють іммігранти. Це, насамперед, будівництво (станом на 2008 р. — 42% від усіх гастарбайтерів у Росії), торгівля, ремонт (близько 17%), транспорт, зв'язок (близько 4%), сільське господарство, мисливство (6,5%), видобування корисних копалин (5%), інші види економічної діяльності (близько 21%).

Однак назагал іммігранти працюють у багатьох основних галузях російської економіки нарівні з російськими громадянами. Більше того, за результатами двох фокус-груп із роботодавцями, проведених Центром міграційних досліджень у Москві і Сочі в 2009 р., та ряду поглиблених інтерв'ю з роботодавцями в Москві, Санкт-Петербурзі і Сочі, серед основних мотивів залучення іммігрантів до праці є відсутність російських працівників необхідного профілю і вища якість роботи іноземців, їхня більша працездатність. По суті, роботодавці розглядають іммігрантів в одній соціальній площині з російськими громадянами. Це означає, що, на відміну від ЄС, іммігранти перебувають в умовах прямої конкуренції з російськими громадянами на національному ринку праці Росії.

За даними опитування ЦМІ, яке проводилося у два етапи, захопивши, відповідно, докризовий і кризовий періоди, рівень безробіття серед іммігрантів під час кризи не перевищував безробіття серед російського населення чи наближався до нього [7].

З іншого боку, російські дослідження показують, що середня заробітна плата мігранта не відрізняється від середньої зарплатні мешканців даного регіону. Нижчий рівень заробітної плати мігрантів є опосередкованим — через набагато більшу, ніж у національних працівників, тривалості робочого тижня (за різними дослідженнями 55—70 годин [2]), що, у свою чергу, зумовлено переважно позаправовим статусом угоди між роботодавцем і працівником-іммігрантом. Разом з тим, за спостереженнями дослідників, заробітна плата легалізованих працівників-мігрантів лише на 5% вища, ніж у нелегалів. Це позбавляє останніх стимулу до легалізації трудових стосунків [7].

На відміну від ЄС, де спостерігається чіткий соціальний бар'єр між сферами зайнятості та рівнями оплати праці місцевого населення та іммігрантів, російські іммігранти значною мірою інтегровані в економічну інфраструктуру і разом з національними працівниками перебувають, можна сказати, у спільному просторі ринку праці. І якщо у ЄС іммігранти і формований ними соціальний простір, будучи, по суті, альтернативним до соціокультурного простору країн прийняття мігрантів, протидіє останньому, а подекуди його витісняє, то, до прикладу, структура зайнятості в Росії з погляду міграції нагадує уже розщеплену на окремі пазли соціоінтегративну систему, що функціонувала в рамках колишнього СРСР, і яка через імміграцію до Росії все ще виявляє контури колишньої цілісності.

У своїй презентації результатів досліджень ЦМІ Є. Тюрюканова наводить діаграму «мігрантських ніш зайнятості», у яких майже у половині (45%) варіантів працюють, в основному, мігранти з країн СНД, у 18% — іммігранти працюють разом з місцевими працівниками, ще у 15% — тільки місцеві працівники, а 10% — приїжджі з регіонів Російської Федерації [7]

Серед трудових мігрантів переважають вихідці з малих міст і сіл. Російські соціологи відзначають зміщення вектора іммігрантів у бік бідної частини соціального спектру: 38% опитаних трудових іммігрантів у рамках проекту «Російська міграційна політи-

ка в період демографічного спаду» віднесли себе до групи бідних і ще 46% — до дуже бідних [7].

Учасники згаданого проекту і наші експерти загалом відзначають збільшення культурної дистанції між мігрантами і російським населенням.

За етнічним походженням переважають титульні етнічні групи країн походження. Вихідці зі Середньої Азії, Азербайджану — майже виключно представники титульних національностей [7]. Очевидно, те ж стосується китайців та в'єтнамців. Щодо українців, то серед них, припускає Владімір Мукомель, є частка росіян, інших груп, але вона невелика [2]. Мігранти з мусульманських країн складають близько половини всіх трудових мігрантів [7]. Дослідження Центру, очолюваного В. Мукомелем, дають підстави стверджувати, що «існування моноетнічних колективів» — міф. Половина мігрантів працює у змішаних колективах і приблизно чверть — у моноетнічних або серед місцевого населення» [2]. За результатами соціологічного опитування Центру міграційних досліджень 40% трудових мігрантів-респондентів у Росії спілкуються, в основному, російською мовою, ще стільки ж — порівну рідною і російською, і 20% — переважно рідною. «Тільки вихідці зі Середньої Азії та сільських районів Азербайджану, — додає В. Мукомель, — зовсім можуть не говорити по-російськи». Єлена Тюрюканова вказує на зростання мовного бар'єру, підтверджене Юлією Флорінською на підставі фокус-групових дискусій з роботодавцями [8]. З іншого боку, мігрантські мережі, ці «мігрантські маршрути і канали зв'язку», у тому числі з батьківщиною, на думку Є. Тюрюканової, підтверджені нашими дослідженнями сучасної української трудової міграції в ЄС, стають альтернативою традиційним діаспорам. Це означає, що етнічність, етнічна приналежність виступає динамічним чинником «скасування відстаней» (Зигмунд Бауман) і кордонів між усталеними соціокультурними середовищами, провідником формування нового екстериторіального принципу детермінації соціальної гомогенності, що лежить в основі ідентичності. Отже, емігрантські мережі, через які відбувається заповнення вирви «ніш зайнятості, що поглиблюються і розширюються і вже не можуть бути заповнені національною робочою силою», означають внутрішню трансформацію соціально-комунікативного простору на рівні детермінант його функціонування, передусім, приймаючого суспільства.

За визнанням російських експертів до недавнього часу абсолютну більшість трудових іммігрантів становили чоловіки, оскільки «в основному, робота пов'язана з приписуваними чоловікам уміннями» [3]. Проте останнім часом, вважає генерал Поставнін, відбувається зміна співвідношення іммігрантів-чоловіків і жінок на користь останніх, причому жінок з країн Середньої та Східної Азії. Якщо раніше іммігрантами з країн цього регіону були виключно мужчини, то останнім часом приїжджають жінки з Узбекистану, Таджикистану, Киргизстану, Китаю *уже незалежно від мужчин*, і самі працюють. Цю тенденцію можна назвати переломною у формуванні простору соціального самовизначення глобального суспільства, в основі якого лежить персональний вибір, — на противагу ідентичності, що формувалася через приналежність до усталеного соціокультурного середовища, і засада «сім'я — світ жінки» була серцевиною формування цієї ідентичності. Зміна гендерних співвідношень трудової імміграції в Росію стала ще однією рисою, що вказує на її входження у простір глобальних міграцій.

Зауважимо, що відзначена тенденція до зміни гендерного співвідношення трудових іммігрантів у Росії була започаткована значно раніше. Так, сектор домашніх працівників (обслуговування домогосподарств, догляд за дітьми) уже тривалий час заповнений іммігрантками, найбільше з України, а також з Молдови [1]. Але, зі зрозумілих причин, цей сектор залишається закритим для дослідницької роботи соціолога.

Таким чином, сказане дає змогу виокремити три ключових висновки, що характеризують трудову імміграцію в Росії:

1) За масштабами міграції РФ посідає одне з перших місць у світі.

2) Росія увійшла в простір глобальних переміщень мігрантів.

3) Росію характеризує типологічно відмінне від двох інших міграційних центрів — ЄС і США — середовище інтеграції іммігрантів і громадян приймаючої країни.

І якщо два перших висновки зрозумілі, то останній потребує окремого обґрунтування, яке спробуємо розкрити у перспективі, запропонованій видатним російським демографом Анатолієм Вишневським у його статті «Альтернативы миграционной стратегии» [6].

Цю перспективу можна сформулювати у вигляді трьох тез:

Демографічний спад, що охопив населення практично всіх держав Європи, США, Канади, Японії, Росії, що витворюють так зване «північне кільце» (на південь від екватора до них належать тільки Австралія і Нова Зеландія), є не тимчасовою кризою, по завершенні якої, скажімо, Росія повернеться до розширеного відтворення населення, а стійкими змінами у масовій демографічній поведінці. Відповідно, переміщення населення з Півдня на Північ є його природним рівномірним розміщенням в умовах глобалізації[3].

За прогнозами на 2050 р. США збережуть своє третє місце за кількістю населення, яке вони посідали у 1950 р., тоді як Росія, що у її нинішніх кордонах за цим показником була четвертою, замикатиме другий десяток країн. Вихід — Росія, подібно до США, повинна стати готовою прийняти величезну кількість мігрантів.

Для цього необхідно запропонувати перспективну версію ідеологічної універсалізації російського суспільства, що сприятиме швидкій інтеграції іммігрантів.

Від початку XXI ст. російська влада взяла курс на боротьбу з незаконною міграцією, який виявився безуспішним. Погіршення демографічної ситуації — починаючи з 2010 р. кількість населення працездатного віку в Росії, за даними демографів, зменшуватиметься приблизно на 1 млн. осіб щороку — призвело протягом останніх п'яти років до лібералізації міграційного законодавства.

Попри надзвичайну політизацію проблеми міграції, основну дискусію, чи потрібна нині Росії масова міграція, а чи суспільство зможе забезпечити майбутній розвиток країни без неї, — перспектива швидкого падіння кількості працездатного населення і реалії самої імміграції, що «змінила обличчя Росії» (В. Поставнін), — наші експерти наголошують: уся міграційна політика тепер зводиться до інтеграції мігрантів у російське суспільство. Країні потрібні іммігранти як працівники і як майбутні громадяни Росії. До 2009 р. російське громадянство щорічно отримували близько 380 тис. осіб; серед них тільки 59 тис. осіб на загальних підставах, решта — за спрощеною системою. І хоча з 2010 р. отримання російського громадянства за спрощеною системою припинене, все ж передбачається, що 180 тис. осіб отримають російське громадянство [2].

Можливість відносно швидкого отримання громадянства — позиція, що суттєво відрізняє міграційну політику країн ЄС та Росії.

Якщо політику інтеграції мігрантів з боку країн ЄС виражає принцип «доповнення» (новими соціальними функціями і робочими місцями, необхідними для їх реалізації) і «заміщення» (вакансій, що звільняються), то в основі її російського аналога лежить парадигма вертикально інтегрованого простору. Її тяглість проявляється нині у потребі наявності наперед заданої універсальної моделі, яка «накладається» на інтеграцію мігрантів.

Ця потреба виявляє себе і в дискусіях з опозиційними експертами про перспективні моделі інтеграції іммігрантів у російське суспільство. Її здійснення в альтернативному до «асиміляції мігрантів» руслі опрацювання принципів співіснування, сусідства, діалогу культур, що випливають із практики імміграції, які спочатку закладаються знизу, через суспільне і місцеве самоврядування, і згодом закріплюються на рівні влади (а саме це може нині стати основою для відкритості Росії до іммігрантів, про що пише А. Вишневський, і творення російського «плавильного тигля» для мігрантів, подібного до американського), не обґрунтовується ними. Оберненою стороною такого стану справ є відсутність розвитку горизонтальних комунікацій, пов'язаних із розвитком самоврядування та самоорганізації, що визначають формування чи трансформацію соціальних інститутів, покликаних здійснювати інтеграцію мігрантів. Це, а також безуспішне намагання влади регулювати міграцію за допомогою всеосяжного бюрократично-поліцейського контролю, величезна корупція, пов'язана з отриманням дозволів на працю та проживання, наголошена всіма нашими експертами[4], і, особливо, значне зростання ксенофобії щодо іммі-

[3] З іншого боку, демографічний спад безпосередньо пов'язаний із (відзначеним англійським соціологом польського походження Зігмундом Бауманом) «скасуванням відстаней», характерним для глобалізації. Для репрезентанта глобального простору спілкування, не «прив'язаного» до «території» походження чи постійного перебування, не потрібне «велике населення», адже для нього немає бар'єрів, зумовлених буттям у межах усталених культур.

[4] До прикладу, за даними одного з наших експертів, неофіційна вартість дозволу на тимчасове проживання в Москві перебуває на рівні 20 тис. євро. Дозвіл на роботу — понад 20 тис. рублів, у регіонах такі послуги «коштують» дешевше. Однак «ціни» постійно зростають.

грантів[5], більшість із яких є вихідцями з колишнього СРСР, означає радше подальше розщеплення соціоінтегративного простору минулого, аніж закладення нової універсальної парадигми.

Джерела міграційної політики в Росії та її здійснення спираються на два ключові концепти: домінування владної вертикалі й опора на традиційний російський універсалізм. Дискусія про лібералізацію та її інститути відбувається в межах руху до відтворення цих концептів.

Українські трудові мігранти на ринку праці Росії: Соціологічно-статистичний портрет

Статистично-експертна довідка

1. Кількість мігрантів:

Офіційні дані: Понад 200000 осіб

Експертні дані: Від 2 до 3 млн. осіб

2. Вік:

Загалом присутні усі вікові категорії трудових мігрантів з України

3. Стать:

Експертні дані

жінки — близько 30%; чоловіки — близько 70%.

4. Освіта:

Експертні дані

середня або неповна середня — близько 20%; середня спеціальна — близько 65%; вища або неповна вища — понад 15%.

5. Родинне становище:

Експертні дані

Неодружені — 20%, одружені — 60%, розлучені — 20%.

6. Географічне походження з України:

Експертні дані

західні області України (Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська, Чернівецька, Хмельницька, Рівненська, Волинська. Закарпатська) — 30%;

центральні та південно-східні області України (передусім Харківська, а також: Полтавська, Черкаська, Сумська, Дніпропетровська, Донецька, Запорізька, Херсонська, Одеська, Луганська, Київська та Автономна Республіка Крим) — 70%.

7. Географічне поширення в Росії

Експертні дані

Росія	**%**
Москва та Московська область, С.-Петербург та Ленінградська область	50
Південний Волзький округ (Самара)	
Північноєвропейська частина (Ростовська область)	20
Центрально-Західний Сибір	
Далекий Схід	
Белгородська, Ліпецька, Воронезька, Курська області	30
Всього	**100**

8. Термін перебування на заробітках:

Експертні дані

У рамках «четвертої» хвилі до Росії українці виїжджають з 1991 року.

Типи імміграції — постійна, маятникова (тримісячний термін), сезонна та прикордонна.

9. Сфери зайнятості:

а) В Україні

Експертні дані

Переважна більшість мігрантів в Україні є простими робітниками, представниками технічних професій. Трапляються освітяни або молодь, що навчається.

[5] Наші експерти постійно наголошують на цьому. Владімір Мукомель: «На мой взгляд, самая серьезная проблема — это то, что у нас идут довольно сложные процессы этносоциальной стратификации. Отсутствие механизма в интеграции приводит к тому, что удел представителей мигрантских меньшинств — социальная исключенность. То есть у нас выстраивается четкая иерархия: русские, представители традиционных меньшинств, а внизу — представители мигрантских меньшиств, среди которых тоже есть своя иерархия. А это самая серьезная проблема — здесь все. Невозможно в современных условиях существование общества, которое построено на таких этносоциальных принципах. Это и деградация базовых социальных институтов, норм и ценностей. А потом вот эти ксенофобии, которые направлены в подавляющих случаях против представителей мигрантских меньшинств, но не только их. Обыватели не различают мигрант это или не мигрант. Гражданин России или нет. Они направляются и на представителей традиционных для России меньшинств, которые имеют российское гражданство. Мы нуждаемся в трансформации нашей социальной среды, которая ксенофобна. Большинство россиян поддерживают лозунг — Россия — для них. Это уже на протяжении всех 2000-х годов «Левада — центр» ведет такой мониторинг». Віктор Воронков: «…Иммигранты — часто жертвы процветающей в России ксенофобии и расизма. Украинцев не убивают, всех других — сплошь и рядом».

б) В Росії

Експертні дані

Будівництво, видобувна промисловість, сільське господарство, торгівля, лісозаготівля, міський транспорт, домашній сервіс (прибирання помешкань, догляд за дітьми).

10. Економічне становище:

Експертні дані

1) будівництво.

Оплата: понад 2000 доларів/міс.

Умови праці: повна зайнятість (ненормований робочий час).

Вихідні: переважно відсутні.

Проживання: у роботодавця.

Витрати: мінімальні.

Ризик безпеки життя та використання (обману, трудової експлуатації) — дуже великий.

Можливість заощаджень: близько 1000—1500 доларів/міс.

2) видобувна промисловість (вахтовим методом).

Загрози: пограбування, каліцтво, нерідко вбивство.

3) водії транспорту.

Оплата: 1000 доларів /міс.

Режим праці: постійна.

Вихідні: за графіком.

4) домашній сервіс (прибирання).

Оплата: 500—1000 доларів /міс.

Умови праці: погодинна в кількох роботодавців.

Вихідні: за домовленістю (прибирання).

Можливість заощаджень: близько 800 доларів/міс.

Тенденції міграційного процесу

Більшість російських експертів сходяться на тому, що українці домінують на ринку праці іммігрантів у Росії. Водночас російські наукові центри досі не спромоглися провести серйозне дослідження української трудової міграції в РФ. Цей парадокс пояснюється тим, що українці швидко інтегруються у російське суспільство: слов'янська зовнішність, знання мови, порівняно високий рівень освіти та кваліфікації, не створюють для українців перешкод, які мають мігранти азіатських країн, дозволяють займати найвищі кваліфікаційні позиції на ринку праці, в порівнянні з іншими мігрантами. До цього додається дія норми уже згаданого російсько-українського міжурядового протоколу, яка дозволяє громадянам України перебувати на території Росії протягом 90 днів без реєстрації, маючи лише міграційну карту. Це серйозно збільшує короткочасну міграцію українців і дає змогу закласти ґрунт для тривалої міграції. Для українців притаманні усі типи міграцій — постійна, довготривала, короткочасна, маятникова, прикордонна.

Особливо великою. за визнанням В. Поставніна, колишнього заступника директора ФМС РФ, є прикордонна міграція, яку ніхто не фіксує.

За таких умов припущення експертів про кількість українців, що працюють у Росії, суттєво розбігаються, не кажучи про розбіжності із офіційними статистичними даними. «Консенсус-оцінка чисельності трудових мігрантів у Росії», здійснена експертами 9 квітня 2010 р., подає 800 тис. українських трудових іммігрантів станом на 2008 рік [2]. 20 червня 2010 р. директор ФМС К. Ромодановський повідомив, що в 2009 р. в Росії перебувало близько 3 млн. громадян України, а в'їздів на територію Росії було набагато більше. При цьому він додав, що більшість громадян України працюють незаконно — вони приїжджають на три місяці [9]. Генерал Поставнін вважає, що кількість українських трудових іммігрантів у Росії становить від 2-х до 3-х млн. осіб [1].

Актуальний заступник директора ФМС РФ Єкатєріна Єгорова під час круглого столу у Фонді «Нова Євразія» 17 червня 2010 р., назвала цифру 3,5 млн. українців, які щорічно працюють у Росії. При тому, що кількість іноземців, які зараз мають дозвіл на роботу, за словами Є. Єгорової, становить 1,2 млн. осіб[6]. Недавно глава ФМС повідомив, що найбільше іноземців, які в'їхали у Росію у 2010 р. були з України (1,5 млн. осіб) [1]. Неважко припустити, що кількість мігрантів з України в РФ надалі зростатиме.

Типи міграції українців до РФ корелюють зі сферами зайнятості і регіонами перебування. Вони працюють у найбільш міграційно-ємких, промислово-

[6] Заступник директора ФМС так обґрунтувала свій підхід: «Есть в нашей системе возможность отследить, сколько гражданин пребывает на территории России, понятно, что если он по истечении какого-то срока не выехал, то, скорее всего, он работает, он остался здесь трудиться и трудится нелегально, поскольку в то количество иностранцев, которые получили разрешение на работу, он не попал. В основном, так находятся здесь граждане Украины, но в силу того, что у нас достаточно простой режим пребывания, по соглашению до 90 суток украинцы освобождаются от постановки на миграционный учет, есть возможность этим пользоваться. Так формируются эти оценки».

розвинутих регіонах Росії. Це, здебільшого, Москва, Московська область, Санкт-Петербург, Ленінградська, Ростовська області, Краснодарський край, Сибір і Далекий Схід. Українці переважно зайняті на будівництві, в торгівлі, у сільському господарстві, добувній і переробній промисловості. За визнанням В. Поставніна, сектор доглядальниць за дітьми найбільше зайнятий українками. Українки також працюють на ринку, зокрема, винаймаються на роботу іншими мігрантами — азербайджанцями. Частина з них працюють водіями міського транспорту в російській столиці. У Білгородській та Липецькій областях «практично все сільське господарство здійснюється руками українців» [1]. Вони працюють як у приватних господарствах, так і колгоспах. Багато українців працюють у нафтових та газових розробках Сибіру й у сфері видобування корисних копалин. Значна кількість українців осіли там, ставши громадянами Росії. Інші працюють вахтовим методом (6—9 місяців) [1].

За визнанням наших експертів, українці, у російському суспільстві сприймаються найбільш позитивно і, подібно до українських мігрантів у ЄС, оцінюються роботодавцями як найбільш кваліфіковані працівники. Усі наші експерти в один голос стверджують, що українці зустрічаються із нормальним ставленням і не мають жодних проблем щодо інтеграції в російське суспільство. Цьому сприяє, зокрема, і відсутність значного розриву в умовах життя, оплаті праці між Росією та Україною. Тоді як, до прикладу, розрив в оплаті праці між Росією та Узбекистаном — в 11—12 разів [2].

Водночас, українці, як і інші іммігранти, не захищені від сваволі роботодавців. Так, за різними дослідженнями, близько 80% усіх винаймів на роботу відбуваються без офіційного договору. Це тягне за собою відсутність соціальних зобов'язань з боку роботодавця. Він виплачує заробітну платню в конверті і може в будь-який час звільнити працівника. Часто зустрічаються випадки невиплат заробітної платні, і працівник не може нікуди звернутися за допомогою через відсутність трудового договору. І в цьому українець нічим не відрізняється від вихідця з Середньої Азії.

До прикладу, коли мігранти потрапляють на будову, вони отримують зарплатню, порівнювану з оплатою праці місцевих мешканців, однак робочий час у них у 1,5 рази довший. Проте, головна економія роботодавця на мігрантах — податки, які той не платить за них [3].

Наслідком нелегального статусу українців в Росії, знову ж таки, на відміну від країн ЄС, є часті пограбування, і навіть убивства. Останні дві позиції суттєво відрізняють мігранта-нелегала в Росії від нелегального мігранта в ЄС, де в умовах дії режиму захисту прав людини такі випадки трапляються значно рідше.

У пошуках роботи в Росії українські мігранти часто діють через інститут посередників — «бригадирів». Зокрема, це стосується будівництва. Інститут посередників виявляється ефективним для мігрантів, оскільки бере на себе всі функції, пов'язані із захистом їхніх прав — розв'язання спорів з роботодавцями тощо. З цієї причини мігранти цілком лояльно ставляться до бригадирів. Це зумовлює закритість мігрантів для зовнішнього спілкування, виключає можливість їхньої самоорганізації. Мігрант щомісячно віддає посереднику 10—15% заробітку [3].

Українські мігранти ніби розчиняються в російському соціумі, не даючи відкритих приводів до репресивних дій властей [3], хоча й вони не застраховані від таких дій. Міліція намагається відстежити і затримати українців-нелегалів, знаючи місця, де вони збираються, або за психологічними ознаками[7].

На відміну від країн ЄС, українці не творять мігрантських спільнот у Росії. Це можна пояснити трьома причинами. По-перше, серед українців найбільш поширені недовготривалі виїзди на заробітки. По-друге, завдяки тривалому перебуванню у спільному з Росією соціально-політичному і культурному просто-

[7] Цікавими результатами досліджень санкт-петербурзьких і московських соціологів поділився з нами В. Воронков: «Вообще, милиция отлавливает украинцев в районе Белорусского вокзала Москвы. По нашему исследованию по поводу проверки документов милицией на разных станциях метро в Москве мы определили, что кавказцев на станции метро «Медведка» останавливают в 22 раза чаще, чем некавказцев. А вот на станции метро «Белорусская» только в 3,5 раза. Милиция знает, что на станции метро «Белорусская» ловят нелегалов из Белоруссии и Украины. Наше большое исследование по милиции показало, что из перспективы милиционеров это выглядит как определение поведения, которое отличается от поведения жителя большого города: неуверенно себя чувствуют. Чисто психологически, чисто интуитивно они пытаются определить нелегальных мигрантов. Часто ошибаюся, ибо это не кавказец и не человек из Азии, сразу не определишь. Но, как показало московское исследование, вообще-то считается, что выгоднее ловить, пытаясь таким образом останавливать всех тех, которые подозрительно себя ведут, неправильно, не как все москвичи».

рі українці легко інтегруються в російське суспільство. Третьою причиною назвемо російський політичний режим, який не сприяє формуванню структур соціальної самоорганізації, а в окремих випадках, — якот, творення релігійних громад Української Греко-Католицької Церкви, — забороняє їх [10, с. 197].

Натомість є первинні мережі, за допомогою яких здійснюються переміщення мігрантів, вивчення ринку праці, умов проживання, пошуку роботодавців, зв'язок з батьківщиною.

У Росії, подібно як і в країнах ЄС, проглядається чітка історична дистанція між діаспорою, об'єднаною в товариства, що плекають українські традиції та обряди, будучи інтегральною складовою суспільства перебування та його культурного ландшафту, й новітніми трудовими мігрантами, що за допомогою своїх мереж переміщуються у пошуках заробітків, кращих умов життя, постійно перебуваючи у співвідношенні — інформаційному і соціальному — з батьківщиною, родиною, колегами в інших місцях та країнах перебування, зрештою, вибором потенційних можливостей подальшої самореалізації.

Висновки

Нині Україна та Росія є одними з найбільших центрів глобальної міграції і формують її найважливіші транзитні коридори. Росія залишається найголовнішим напрямом міграційних потоків з України. Ми володіємо різними даними експертного співтовариства щодо кількості мігрантів-українців у Росії. Показники коливаються від 800 тис. до 3,5 млн. осіб. Проте, з огляду на велику заполітизованість теми міграції, з одного боку, та наявність значних, ніким не облікованих потоків короткотермінової міграції, з іншого, ми схиляємося до припущення, яке висловив президент фонду «Миграция XXI век» і колишній заступник директора ФМС Росії В. Поставнін: українських трудових мігрантів у Росії нині від 2 до 3 млн. осіб.

Україна виступає найбільшим серед усіх країн донором трудової імміграції в Росії. Після українців за кількістю іммігрантів у РФ ідуть узбеки, азербайджанці, далі — китайці.

Українці, як і інші національні групи мігрантів, через мігрантські мережі знаходять роботу у найбільш розвинутих промислових та інвестиційно-ємких регіонах РФ: Москва, Московська область, Санкт-Петербург, Ленінградська область, Краснодарський край, Ростовська область, Сибір і Далекий Схід. Вони працюють найчастіше на будівництві, в торгівлі, у сільському господарстві, видобувній та переробній промисловості. Жінки заповнюють відносно новий для Росії сектор обслуговування домогосподарств (прибирання, догляд за дітьми), працюють водіями громадського електротранспорту, продавцями у сфері торгівлі та виконують сільськогосподарські роботи.

Часто джерела отримання праці для українських чоловіків тягнуться ще з досвіду часів колишнього СРСР, як, наприклад, робота вахтовим методом у видобувній промисловості.

Українці найшвидше з-поміж інших національних груп мігрантів інтегруються у російське суспільство, проте, з огляду на нелегальний статус більшості українських іммігрантів, небезпеки репресій з боку властей, сваволі роботодавців, пограбувань і вбивств зі сторони кримінальних груп, поширюються і на них.

Фактор імміграції у трансформаціях російського суспільства варто розглядати на мікро- та макростратегічному рівнях.

Перший з них полягає у реалізації поточних вакансій на ринку праці у зв'язку із входженням Росії (як і багатьох розвинутих країн) в епоху демографічного спаду. Відтак Росії потрібні у великій кількості мігранти «для праці і як майбутні громадяни Росії». І попри дискусії про потрібність чи непотрібність в Росії *реально існуючої* масової міграції, величезну інерцію та корумпованість державної бюрократичної машини, що намагається здійснювати всеосяжний контроль мігрантів методами, успадкованими з часів СРСР, чи не єдиним змістом міграційної політики все більше стає інтеграція мігрантів у російське суспільство.

На макро-стратегічному рівні суспільних перетворень, очевидно, що масова імміграція в Росію охоплює насамперед потоки з республік колишнього СРСР (окрім республік Балтії), які, попри неухильне зростання кількості іммігрантів з країн, з якими Росія має візовий режим (насамперед Китаю, В'єтнаму), — визначають динаміку міграційного процесу. Увесь імміграційний конгломерат в Росії виглядає радше відрухом колишнього Радянського Союзу, його соціоінтегративного простору, на певному, більш поглибленому етапі розпаду, швидше, опануванням «території, що звільняється» (приклад китайців-іммігрантів у Росії), аніж формуванням нової інтеграційної перспективи.

У цьому контексті імміграційні потоки в Росію виглядають як тимчасова «збіжність» пошуків мігрантів і можливостей їх реалізації на даний час у Росії, збіжність, що може перекинутися на інші регіони світу.

У цьому зв'язку аналіз життєвих траєкторій українських мігрантів до Росії, складений на підставі поглиблених інтерв'ю з ними, залишає враження одночасності співіснування складових різносторонніх моделей соціального самоздійснення у трьох ключових точках співбуття: родина (у вимірі співвіднесення мігранта з родиною) — праця (у перспективі професійної освіти і кар'єрного зросту: в одних випадках «тут», тобто в Україні, в інших — «там», тобто в Росії) — приналежність до політичної спільноти (перебування в українському чи отримання російського громадянства у перспективі кон'юктури матеріального і кар'єрного забезпечення).

Ми відзначили риси, що засвідчують входження Росії та України у простір глобальних переміщень мігрантів.

Водночас, якщо спробувати оцінити українську міграцію в контексті імміграційних процесів сучасної Росії, тут ідеться про дезінтегрований соціум і хаотичне поєднання фрагментів різних просторів і форм співбуття.

1. Архів комплексного дослідження процесів трудової міграції в Росію. Експертне інтерв'ю з президентом фонду «Миграция XXI век» Поставніним В.
2. Архів комплексного дослідження процесів трудової міграції в Росію. Експертне нтерв'ю з доктором соціологічних наук Мукомелем В.
3. Архів комплексного дослідження процесів трудової міграції в Росію. Матеріали відео конференції дослідницької групи з експертами Незалежного Центру соціологічних досліджень (Санкт-Петербург).
4. Большинство прибывших в РФ на заработки иностранцев работает незаконно // Риа — Новости. — 8 сентября 2009. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.rian.ru/society/20100908/273662352.html
5. *Графова Л.* Чем нам грозит демографическая яма? / Л. Графова, Ж. Зайончковская // Миграция XXI век. Информационно-аналитический журнал. —. 2010. — № 1. — С. 4—5.
6. Демоскоп Weekly. — 2005. — № 185—186. — 10—23 января.
7. Доповідь Тюрюканової Є. // Стенограмма круглого стола «Российская миграционная политика» в период демографического спада». — Москва. — 17 июня 2010 года.
8. Доповідь Флорінської Ю. // Стенограмма круглого стола «Российская миграционная политика» в период демографического спада». — Москва. — 17 июня 2010 года.
9. Заробітчани з України не будуть жити в підвалах і на горищах Москви // Українська правда. — 20 червня 2010. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.pravda.com.ua/news/2010/06/20/5156028/
10. На роздоріжжі. Аналітичні матеріали комплексного дослідження / Марков І, єрм. Бойко Ю., Іванкова-Стецюк О, Селещук Г. та ін. // На роздоріжжі. Аналітичні матеріали комплексного дослідження / за ред. Маркова І. — Львів : Папуга, 2009. — 248 с.
11. Офіційний сайт Федеральної міграційної служби в Росії [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.fms.ru.
12. *Поставнін В.* Невозможно приказать: «Стой!» надвигающемуся цунами / В. Поставнін // Российская миграция. Информационно-аналитический журнал. — 2009. — № 5—6 (36—37). — Август-сентябрь. — С. 16.
13. Смольякова Т. Лицо мировой миграции / Т. Смольякова // Российская газета. — 2006. — № 4164. — 7 сентября.

Ihor Markov

ON UKRAINIANS AMONG CONTEMPORARY LABOUR MIGRANTS IN RUSSIA

The article is throwing some light upon results of researchworks as for the scales, directions, conformities with a law and tendencies of contemporary Ukrainian labour migration to Russia in the context of challenges by Russian state's migration policy. The study was realized under the aegis of the German ABO «Heimatgarten» fund with participation of Ethno-social Researh sector of the Ethnology Institute, NASU and the Laboratory of social studies, Lviv.

Keywords: Ukrainian labour migration, Russia's migration policy, integration of migrants into Russian community, types of Ukrainian's migration to Russia.

Игор Марков

УКРАИНЦЫ СРЕДИ СОВРЕМЕННЫХ ТРУДОВЫХ ИММИГРАНТОВ В РОССИИ

В статье освещаются результаты исследования масштабов, направлений, закономерностей и тенденций современной трудовой миграции украинцев в Россию в контексте вызовов миграционной политики Российского государства. Разработка проблемы проведена под эгидой немецкого фонда АВО «Хайматгартен» при участии сектора этносоциальних исследований Института народоведения НАН Украины и Лаборатории социальных явлений во Львове.

Ключевые слова: украинская трудовая миграция, миграционная политика России, интеграция иммигрантов в российское общество, типы миграции украинцев в Россию.



Олег БОЛЮК

ДЕРЕВ'ЯНЕ ОБЛАДНАННЯ ЛІТУРГІЙНО-БОГОСЛУЖБОВИХ ПРОСТОРІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ (ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ)

У статті розглядається типологія дерев'яних предметів, якими обладнують частини церковного інтер'єру, і які задіяні у літургії і требних обрядах. Звертається увага на церковні вироби, що містять формально-пластичний і орнаментально-різьблений декор, колір та позолоту площин.

Ключові слова: архітектура, церква, інтер'єр, облаштування, дерево, мистецтво, декор.

У своєму викладі зупинимось на типології рухомо-нерухомих (напіврухомих) та рухомих (мобільних) дерев'яних предметів церковного інтер'єру, однак лише тих, що стосуються просторів (частин приміщення), найактивніше пов'язаних з літургією і Таїнствами християнської традиції. Наша стаття є продовженням викладу загальної схеми типології богослужбових й церковних предметів і нерухомих конструкцій інтер'єру, вже опублікованих у часописі раніше [10]. Обґрунтованою була й актуальність вивчення системи дерев'яного обладнання української церкви.

Типологію ми розробляли на основі канонічних конструкцій облаштування. У статті залучені також наявні у церковному інтер'єрі предмети, які пристосовані до функцій того чи іншого обладнання і не є властивими для храму.

Окремі частини приміщення церкви задіяні у літургійних відправах, або використовуються для потреб вірних згідно з прийнятими церковними обрядовими дійствами, інші — призначені для зберігання речей. Тому інтер'єр церкви можна умовно поділити на **простір літургії Євхаристії**, **простір літургії Слова**; **простір Таїнства Сповіді та покути**; інколи **простір Таїнства Хрещення та освячення**, який часто збігається з попередніми зонами; **заупокійно-поховального обряду; світло** (радше локалізація джерела світла, аніж простір); **адораційно-меморіальний простір** (в інтер'єрі церкви, у криптах та поза межами будівлі); **процесійні інсиґнії** (окремі предмети, що використовують у богослужбах) та **відзнаки** (інсиґнії) **влади** (також з освітлювальних приладів дикирій та трикирій); **місткості (місця) для офіри («каси»)** і завершують перелік **музично-сигнальні інструменти** і **церковні меблі**, які розташовані не лише в основних частинах будівлі, а й в додаткових.

Простір літургії Євхаристії збігається з абрисами святилища і поширюється на передіконостасну солею, на яку виходять із пресвітеріума священнослужитель зі Святими Дарами на Малому й Великому Вході та диякон зі свічкою. Отож до означеного поля церковного обладнання належать: ***головний престол (з ківорієм), дарохранильний кивот, проскомидійник, горне сідалище, запрестольна (храмова) ікона, напрестольний хрест, благословенний (цілувальний, ручний) хрест, рипіда (флабелум)***. Кожен з цих предметів має особливу функцію, відповідно — специфічну тектоніку.

Загалом ***головний престол*** буває у вигляді чотирикутного стола або ускладненої тектоніки — з ківорієм над ним.

Головний престол із закритими боками, причому останні — не завше вертикальні, а розширені вгорі, конструктивно нагадує геометричну *призму*. Бічні площини призмовидного вівтаря в окремих випадках по кутах мають виступи, що нагадують фасадні ризаліти. Конструкцію з таким пластичним трактуванням варто виокремити у типологічну відміну *престолу з «ризалітами»*. Інколи кутові виступи слугують базисом паракітоній (опор) ківорія.

Престол може мати фігурні опукло-увігнуті боки. Такий самий S-видний абрис є на антипендіумі. Тому останню відміну головного жертовника обумовлено як *престол із силуетно-криволінійними боками*.

У просторих святилищах архітектоніку престола може доповнювати надбудова — ківорій. Верхню частину останнього найчастіше виготовляють *куполовидної (напівсферичної) форми*, одначе трапляються також із прямокутною основою та з ледь *опуклим верхом* або *пірамідальним (наметовим)* накриттям.

Різне комбінування престола із ківорієм розширює його типологію на основі тектонічних особливостей балдахіна, який буває у вигляді *продовження-надбудови* головного жертовника: колони опираються на престол. Інший буває з *окремим піднебесним*, тоді його опори-паракітонії конструктивно не з'єднані до престолу або ківорій звисає на ланцюгах над ним у вигляді *сіні-ікони* (Табл. 1) [8].

Дарохранильний кивот (табернакулум), який займає центральне місце на престолі, є акцентом головної осі храму. Атрибутика основного символіко-догматичного вчення християн візуально виражена у різних формах цієї конструкції. Відповідно до силуетно-тектонічних особливостей кивоту, відомі кілька його типологічних підгруп. Найпоширенішою з них є макет *храму*, прототипом якого був Храм Соломона. Кивот є: у вигляді *церкви* (*каплички*); ротондального *єрусалима* (*сіона*); нішовидної *едикули*.

Відмінними від храмовидної місткості для Святих Дарів є кивоти у вигляді *двоярусної вежі (дзвіниці)*, що належать до іншої типологічної підгрупи. Конструкція, яка нагадує *скриню*, формою є похідною, очевидно, від саркофаговидного вмістилища для мощей в ранньохристиянський період, або ще раніше, в старозавітні часи, — Ковчега Завіту, тожна власне *ковчегу (а-арону)* із колінопреклоненими ангелами. В окремих випадках дарохранильний кивот уподібнений *гробниці* (*гробу Господньому*) чи скриньці для зберігання цінних документів, печатей (*кустодії*).

Таблиця 1. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів типологічна група:**

[*за призначенням*]
престол головний
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
вівтарний стіл
  ТИП: **призмовидний**
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
    з прямими боками
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
    з силуетно-криволінійними боками
  ТИП: **призмовидний з «ризалітами»**
  ТИП: **з силуетно-криволінійними боками**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
вівтарний стіл з ківорієм
  ТИП: **з надбудовою-балдахіном**
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
    куполовидний (напівсферичний)
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **опуклий**
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
    пірамідальний (наметовий)
  ТИП: **з окремими стовпами-паракітонією**
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
    куполовидний (напівсферичний)
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **опуклий**
    ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
    пірамідальний (наметовий)
  ТИП: **сінь-ікона**

Досить поширеною дарохранильницею є невелика *шафка*. Відомі кілька її типів: *шафка*, *увінчана хрестом*; *з Книгою зі сімома печатями та Агнцем*; *з виноградом*; *з клеймами-іконками*, у яких зображено Пристоячих.

Рідкісними стали кивоти, які, окрім шафки, мають *базис* (постамент) одного рівня чи ступінчастий, який призначений для встановлення на ньому семи окремих свічників (двох або шести свічників та Розп'яття посередині), що передувало цільному семисвічнику позаду престола (Табл. 2).

Проскомидійник (стіл приношення, жертовник) має кілька відмінних тектонічних особливостей,

Таблиця 2. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА: [*за призначенням*]
кивот дарохранильний (табернакулум)
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
храм
ТИП: **церква (каплиця)**
ТИП: **єрусалим (сіон)**
ТИП: **едикула**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
вежа (дзвіниця)
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
скриня
ТИП: **ковчег (а-арон)**
ТИП: **гробниця (гріб Господній)**
ТИП: **кустодія**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
шафка
ТИП: **з базисом**
ТИП: **з хрестом**
ТИП: **з Книгою та Агнцем**
ТИП: **з виноградом**
ТИП: **з клеймами-іконами**

завдяки яким визначаються його типи [11; 12; 15; 16; 18]. У мурованих церквах інколи жертовник вмонтований у спеціально для нього вимурувану нішу, або ним є власне *ніша*, котра може бути відкритою для огляду чи зачиняється на дверцята. Всередині такої виїмки, окрім встановленої тут ікони з кіотом або Розп'яття, інколи є лише священний євхаристійний посуд (оздоблені дерев'яні предмети відсутні) [8].

Художньо вартісними, водночас давніми за походженням, трапляються жертовники *із ретабулумом* — своєрідною надбудовою над столом з краю стільниці у вигляді кіота [2; 4][1]. Посередині нього переважно зображено сюжет «Молитва в Гетсиманському саду» («Молитва про Чашу»), інколи — «Христос — Виноградна лоза» («Христос-виноградар»). У церквах Закарпаття можна побачити на дверцятах намальованих «Святителів Церкви», а на цоколі конструкції — «Жертвоприношення Авраама». Спорадично поширеним типом проскомидійників є *шафка-креденс*, яка стоїть біля стіни або прикріплена до неї на відповідній висоті, зручній для користування ним [3][2].

У храмах Рівненського Полісся найчастіше використовують для центральної композиції проскомидійника ікони «Євхаристія» та «Молитва в Гетсиманському саду», що становить одне ціле з нею (*цільною конструкцією*), тобто ікона є ретабулумом, або вона кріплена окремо до стіни (*настінна частина*). Такі конструкції можуть бути наближені габаритами до запрестольного вівтаря складної тектоніки, у чому вбачаються латинські впливи [6][3]. Також відомі приклади церков, зведені переважно в останнє століття, у яких зображено вказані сюжети кола Проскомидії відразу на стіні апсиди, що є відголоском давньоруського іконографічного репертуару центральної конхи.

У церкві Перенесення мощей св. Миколая 1917 р. с. Ставок Костопільського р-ну на проскомидійнику зафіксовано невелике *саркофаговидне накриття* на потир та дискос. Така дерев'яна, засклена з боків конструкція, нагадує гробівець плащаниці, подібна до цілком скляних накриттів, є досить пізнім пристосуванням для зберігання євхаристійного посуду, й, можна гадати, що з'явилась на цих теренах в останні десятиліття. Під час мистецтвознавчих експедицій у Галичині, Буковині, Закарпатті подібних накриттів такої типологічної підгрупи не виявлено.

Іншими типами рухомого стола приношення для покладення Святих Дарів, є тришухлядний *комод*

[1] Такими конструкціями диспонують, наприклад, святилища закарпатських церков сс. Верб'яж, Латірка, з іконами на стіні — Тишів, Ялове, Задільське, проте проскомидійники з ретабулумом у церквах Галичини зустрічаються частіше, аніж на Закарпатті (жертовники 2004 р. церкви влмч. Дмитрія 1921 р. с. Букова Старосамбірського р-ну; кінця 1980-х рр. церкви Покрови Богородиці 1939 р. с. Нижнє (Болозів Долішній, Болозов, Болозва) Самбірського р-ну; 1860-ті рр. (?) церкви св. Івана Богослова 1864 року с. Береги; Зіслання Святого Духа (інший празник — Покрови Пречистої Богородиці), 1671 р. та Покрови Пресвятої Богородиці, 1999 р. с. Викоти; Покрови Пресвятої Богородиці, 1909 р. с. Садковичі, усі п'ять об'єктів — у Самбірському р-ні).

[2] Наприклад, жертовник церкви Арх. Михаїла с. Яблуниця Путильського р-ну.

[3] Церкви Покрови Богородиці (св. влмч. Варвари) 1889–1891 рр. с. Мала Любаша, Преображення Господнього 1776 р. с. Жалин Костопільського р-ну; св. Миколая Чудотворця (св. влмч. Параскеви) 1845 р. смт. Березне.

Таблиця 3. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
проскомидійник
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
нішовидна (ніша), аркосолій
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
шафка
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомий]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
меблі
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
ТИП: **стіл (столик)**
ТИП: **тумба**
ТИП: **комод**
ТИП: **шафа**
ТИП: **стіл (тумба) з ретабулумом**
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
цільна конструкція
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
ретабулум стіни апсиди

або *тумба* [1][4]. Однак, найчастіше трапляється проскомидійник у вигляді звичайного *стола*, невеликого *столика*. У поодиноких випадках незвичним проскомидійником є виплетений з лози, очевидно, народними майстрами, столик.

Наявність у святилищі замість стола приношення *серванта* із меблевого гарнітуру промислового виробництва 1970–1980-х рр. свідчить про незаможність парафії або нехтування громадою пошуком гармонійного поєднання такого предмета із рештою обстави храму. На підставі подібності серванта до функціонально-тектонічних ознак кредена чи, раніше, — шафи, варто його віднести до типу шафи (Табл. 3).

Горне сідалище (кафедра) буває на рівні типологічних підгруп у вигляді *трону на підвищенні* чи *наземним*. Типом такого сідалища є аналогічний предмет *із балдахіном*, який кріпиться до напліччника, або відмінної тектоніки — у вигляді *вівтаря*. Найскладнішою конструкцією такого облаштування є стаціонарне сидіння, вбудоване у вівтарну стінку із запрестольною іконою (іконами) над ним. Прості столярні вироби, типологічної підгрупи меблів для сидіння — *крісло*, *стілець*, *ослін* могли раніше належати до меблевих наборів для жител, тому вони умовно належать до типологічної групи горного сідалища. Найчастіше вони трапляються у сільських церквах. Сидінням для єпископа інколи слугують *фотелі*, які збереглись від гарнітурів панських маєтків (Табл. 4).

Таблиця 4. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
горне місце (сідалище, кафедра)
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **трон з супеданеумом**
ТИП: **трон з балдахіном**
ТИП: **трон з вівтарем**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **трон наземний**
ТИП: **трон з балдахіном**
ТИП: **трон з вівтарем**
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомий]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **меблі для сидіння**
ТИП: **фотель**
ТИП: **крісло**
ТИП: **стілець**
ТИП: **ослінчик**

Дерев'яний декор ***запрестольної (храмової) ікони*** може локалізуватись лише у вигляді різьби чи лише профілювання на *рамі* або становити тектонічно складніший *настінний вівтар*. На ньому є тільки одна ікона чи кілька — поліптих: диптих, триптих і власне поліптих, що кріплені до стіни пресвітеріума, або з пределлою як наземний *вівтар-ратабулум* та з об'ємно чи рельєфно різьбленим антуражем. Окремі габаритні конструкції пристінного вівтаря церков східного обряду диспонують іконами, що можуть, завдяки спеціальному механізмові, замінювати одна одну. Храмова ікона часто поєднувана із горним сідалищем в один архітектонічний ансамбль (Табл. 5).

Запрестольний, напрестольний, благословенний (цілувальний, ручний) хрести (лат. crucifixus), що загалом називають **богослужбовими (літургійними)**, доцільно розрізняти, згідно з твердженням

[4] Церква Арх. Михаїла 1909 р. с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл.

Таблиця 5. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
запрестольна (храмова) ікона
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
ікона з рамою
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
вівтар
ТИП: **настінний ретабулум**
ТИП: **наземний ретабулум**
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомо-нерухомий]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за силуетно-тектонічними ознаками*]
вівтар
ТИП: **наземний ретабулум зі змінною іконою**

М. Станкевича, за чотирма параметрами визначення твору [18, с. 247—268]. Опираючись на поданий у монографії вченого підхід, що стосується літургійних хрестів, варто перелічити їх параметри.

Усі хрести споріднюються за хрестографемою. Ручні хрести за формою (абрисом) розрізняють у дев'яти типах: *чотирикінцевий* (*грецький* та *римський*), *шестикінцевий*, *семикінцевий* (з рівними крайніми поперечками та подовженою середньою), *восьмикінцевий* з похилим супеданеумом, *трійчастий*, *антропоморфний* і *свастика*. На нашу думку, до цього переліку варто додати ще один тип — *хрест із сяйвом*-глорією (славою), що побутував на Буковинській Гуцульщині (Табл. 6).

Техніка їх декорування враховує шість технологічних відмін — різьблення (плоске, рельєфне, ажурне); розпис та позолота; інкрустація; оправлення коштовним металом. Іконографічний репертуар ручних хрестів різноманітніший, аніж інших типологічних груп літургійних хрестів. Завдяки цьому розрізняють твори без фігурної символіки; Розп'яття з символами й знаряддями тортур Христа; Розп'яттям і Богородицею; хрести, на площині яких зображено 4—8 іконографічних тем; та останній — містить складний іконографічний репертуар.

Таблиця 6. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
запрестольний хрест
літургійної типологічної групи церковно-обрядової відміни роду сакрального мистецтва — **хрест**
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомо-нерухомий]
[*за хрестографемою*]
ТИП: **чотирикінцевий (грецький та римський)**
ТИП: **шестикінцевий**
ТИП: **семикінцевий**
ТИП: **восьмикінцевий**
ТИП: **трійчастий**
ТИП: **антропоморфний**
ТИП: **свастика**
ТИП: **хрест із сяйвом**
ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
напрестольний хрест
літургійної типологічної групи церковно-обрядової відміни роду сакрального мистецтва — хрест
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомо-нерухомий]
[*за хрестографемою*]
ТИП: **чотирикінцевий (грецький та римський)**
ТИП: **шестикінцевий**
ТИП: **семикінцевий**
ТИП: **восьмикінцевий**
ТИП: **трійчастий**
ТИП: **антропоморфний**
ТИП: **свастика**
ТИП: **хрест із сяйвом**
ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
благословенний (цілувальний, ручний) хрест
літургійної типологічної групи церковно-обрядової відміни роду сакрального мистецтва — хрест
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомий]
[*за хрестографемою*]
ТИП: **чотирикінцевий (грецький та римський)**
ТИП: **шестикінцевий**
ТИП: **семикінцевий**
ТИП: **восьмикінцевий**
ТИП: **трійчастий**
ТИП: **антропоморфний**
ТИП: **свастика**
ТИП: **хрест із сяйвом**

Одним із важливих аспектів мистецтвознавчого аналізу твору й, водночас, критерієм типології літургійних хрестів є стилістика виконання. М. Станкевич пропонує розрізняти твори за трьома пластами: народний (примітив), що помітний в спрощеній техніці й трактуванні зображень; напівпрофесійний або міський, визначається вправністю та симбіозом впливів ремісництва; нарешті, останній, — професійний (монастирський) вирізняється високою майстерністю виконання різьблення [18, с. 247—248]. Вважаємо, що таку градацію можна застосовувати й до інших виробів сницарства та столярного ремесла.

Також слушною є думка М. Станкевича, що «напрестольні хрести як окрема типологічна група мають певну дотичність до ручних через їх збільшення і додавання підставки [18, с. 273]. Проте напрестольний хрест інколи диспонує складнішими формами, застосуванням вишуканої техніки — ажурного різьблення, аніж у ручних хрестах. Це, очевидно, пов'язано із їх стаціонарністю й спорадичним вжитком, через що їх виготовляють делікатнішими за благословенні хрести. Тому, хоча їх схема аналогічна до ручних хрестів, конфігурація часто ускладнена не лише на основних елементах, а й додатковим оздобленням, прикріпленим до них завдяки виїмкам та шкантам.

Рипіди (флабелуми), які використовують в архієрейській богослужбі, частіше виготовляють металевими, рідше — дерев'яними, тому останні у церквах трапляються в поодиноких випадках. Віяла, навершшя яких увінчані зображеннями серафимів, становлять окрему типологічну підгрупу, на відміну від рипід з геометризованими силуетами. Канонічне зображення небесних істот із крильми, які оточують їх лик, спричинило типологічну градацію його трактування: власне *серфима-трійці*, *серафима-трійці з іконкою* (шість крил оточують іконку замість лика), *серафима-багатосвічника*. Такі рипіди свідчать про певне єднання двох різнорідних предметів облаштування храму — віяла та трисвічника. Оскільки чаші чи виїмки для свічок є насамперед утилітарним елементом і, здавалося б, цей предмет повинен належати простору Світла, усе ж, долучаємо до типології флабелума. Визначення зумовлене з розташуванням рипід — по боках престола. Типологічні підгрупи віял розподіляються за силуетами завершень: *геометричні* (*круг*, *ромб*) та *астральні* (*зоря*). Вважаємо, що такі увінчання є спрощеними варіантами зображення херувимів (Табл. 7).

Таблиця 7. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
рипіда (флабелум, віяло)
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомо-нерухомий (відносно рухомий)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: [*за силуетно-тектонічними ознаками*]
з навершшям-серафимом
ТИП: **серафим-трійця**
ТИП: **серафим-трійця з іконкою**
ТИП: **серафим-багатосвічник**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: [*за силуетно-тектонічними ознаками*]
з геометричним навершшям
ТИП: **круг**
ТИП: **ромб**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: [*за силуетно-тектонічними ознаками*]
навершшя астрального силуету
ТИП: **зоря**

Простір літургії Слова, на відміну від простору літургії Євхаристії, не локалізується суцільно, а дещо розосереджений в інтер'єрі. Низка типологічних груп конструкцій та предметів, що належать цьому простору, формують пластику нартекса, трансепта й притвора: ***іконостас, казальниця (амвон), тетрапод, лави, кліроси***, у виняткових випадках — ***орга́н*** (або у притворі), функція якого в адаптованій з костелу церкві обмежена до зразка історико-культурного твору. До цього ж простору належить також ***аналой***, який може бути не лише у цих частинах приміщення, а й у пресвітеріумі на престолі чи біля нього, на хорах, в екзонартексі.

Складна архітектонічна конструкція — ***іконостас***, що є ілюстрованим Словом, й задіяна у літургії, тісно пов'язана з періодами існування й зміни європейських стилів, згідно з історичним розвитком простору церкви. Іконостас найдоцільніше групується стосовно кількості його ярусів (чинів). Тому вівтарну перегородку розрізняють як *одноярусну*, *двоярусну*, *триярусну*, *чотириярусну* та *п'ятиярусну*. Поясні (горизонтальні) членування-регістри називають відносно тематики зображуваного в кожному ряді: *намісний* (Христос-Пантократор та Одигітрія) *з пределлами*; *празнич-*

Таблиця 8. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
іконостас (вівтарна перегородка)
[*за зональним поділом:* простір літургії Слова]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомо-нерухомий]
[*за ярусами (рядами, чинами)*]
ТИП: одноярусний
ТИП: двоярусний
ТИП: трьохярусний
ТИП: чотирьохярусний
ТИП: п'ятиярусний
[*за іконографічною програмою*]
ТИП: намісний з пределлами
ТИП: празничий (празничковий)
ТИП: апостольський
ТИП: пророчий
ТИП: праотців
ТИП: Господній (Страстний)
ТИП: євангельський
ТИП: Богородичний

ний; *апостольський; пророчий* (може бути з Пристоячими). Верхній, п'ятий ярус, що зветься рядом *праотців*, явище досить рідкісне і властиве радше російським православним церквам. Проте інколи трапляються перегородки вівтаря із рядами *Господнім* (переважно Страсті Христові, тому — *Страстний*), *євангельським* (події, почерпнуті з Нового Завіту), *Богородичним* (земне життя Марії). Однак вони завше розміщуються над намісним рядом й нижче Розп'яття, що увінчує іконостаси більшості церков. Винятком становлять храми Воскресіння Христового, тоді — конструкцію системи ікон завершує хрест без Месії, Діви Марії й Івана Богослова.

Компонування ікон основної вертикальної осі іконостаса, що стосується винятково Христа, може також варіюватись й у нижчих регістрах. Зокрема, над царськими вратами розміщують «Тайну Вечерю» або «Спаса Нерукотворного» («Плат Вероніки»), або «Плащаницю» («Покладення до Гробу» з однофігурним сюжетом — Ісусом). Празничний чи апостольський ряди фланкують центральну ікону Деісіса (варіант — «Спас у Славі»): з Христом-Царем в архієрейському облаченні, Який оточений Богородицею, Іваном Хрестителем у благальних позах й, інколи, ангельськими чинами. У такому випадку ряд з цією іконою називають *деісісним*.

Композиційні схеми іконостаса з огляду на їх пластично-просторового рішення, зокрема й отворів у ньому — лише під аркою притвору або на бічних стінах трансепта чи підкупольних парусів, — є унікальними у кожній церкві (Табл. 8).

Типологічну групу ***проповідальниці (казальниці, амвона)***, яка характерна насамперед для чинних українських церков, що визнають папський престол, чи храмів, які належать тепер православним Церквам, але первісне їх призначення було для греко-католицьких парафій, варто вирізняти за конструктивно-пластичними ознаками, — насамперед мовниці. Казальниці, згідно з планом їх підлоги-настилу та парапету, найчастіше поширені у вигляді шести-, восьмикутника, рідше — кола, й нагадують *кафедру* (*трибуну*, *чашу*), на яку ведуть сходи з парапетом. Проте його типологічною відміною може бути *настінна* конструкція — балкон, кріплений лише до стіни, а у нижній його частині звисає рослинний мотив (шишка пінії-сосни, виноградне гроно тощо). Інші амвони опираються на колону чи стовпець, що кріплені до долівки, відтак означені *наземними*. Третій (рідкісний) тип проповідальниці трапляється у вигляді водного транспорту — човна, тому вирізняють як *човниковидну* конструкцію. Четвертий тип пластично вирішений у вигляді печери схимника, тому умовно названо *амвоном-келією*. Окрім того, варто наголосити, що не усі казальниці диспонують *заплічком*, або ще й дашком-*балдахіном* над мовницею, що збагачує типологію казальниці у її градації (Табл. 9).

Рухома або, в окремих випадках, нерухома конструкція-підставка для ікон, хрестів, церковних книг — ***аналой (аналогій, аналогіон, налой, поставець, стоянець)*** у художній системі церковного облаштування є найчисельнішою типологічною групою [7; 9; 13; 17; 22]. Такі предмети є повністю дерев'яні або окремі їх деталі виготовлені з інших матеріалів (тканини, шкіри).

Стаціонарні підставки-пульпіти інколи є частиною більшої нерухомої конструкції церковного інтер'єру, тобто відомі типи: *аналої казальниці* та *аналої хорів*. Такою підставкою є похила дощечка з тримачем зі зворотнього боку.

Тумбовидну конструкцію для покладення на неї ікон й їх вшанування (адорації), згідно з її конструктивними особливостями, розрізняють за кількома типами. Тектонічно найпростішою є підставка у вигляді *пара-*

Таблиця 9. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
проповідальниця (казальниця, амвон)
[*за зональним поділом:* простір літургії Слова]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
[*за конструктивно-тектонічними ознаками*]

- ТИП: **кафедра (трибуна, чаша)**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **настінна**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **настінна з заплічком**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **настінна з заплічком та балдахіном**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **наземна**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **наземна з заплічком**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **наземна з заплічком та балдахіном**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **човниковидна**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **настінна**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **настінна з заплічком**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **настінна з заплічком та балдахіном**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **наземна**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **наземна з заплічком**
  - ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА: **наземна з заплічком та балдахіном**
- ТИП: **амвон-келія**

лелепіпеда із скісною гранею-стільницею. У церквах Північної Буковини поширений столярний виріб із невеликою вертикальною *стінкою-ретабулумом*, що становить його типологічну відміну [1][5].

Подібний до цього, але конструктивно складніший з боків, тобто із шестигранними площинами, є *призмовидний* аналой. Для прикладу, конструктивно розвиненим є аналой зі с. Селятин Путильського району Чернівецької обл., на похилій площині якого розміщено сюжет «Різдво Пресвятої Богородиці» (частково знищене) [3][6]. Іншим прикладом призмовидного стоянця — аж з восьмигранними боковинами, може бути конструкція XVIII ст. з Білоцерківського краєзнавчого музею, що доводить про географічно широке побутування такого типу аналоя в українських церквах [18, с. 312][7].

Особливий стоянець, на який кладуть зображення Нерукотворного Спаса для вшанування вірними, відомий як *проскинетаріон*, хоча конструктивно не різниться від попередніх.

Іншим видом аналоя, який подекуди називають «*кліроc*» — від назви місця у церкві, з якого церковнослужителі читають богослужбові книги [1][8], є вузька шафка з глухими стінками і поличкою (або поличками) для книг, завершена *дво-*, *чотирисхилим* верхом-стільницею (*пюпітром* чи *пульпітом*, *пультом*), яка рухома завдяки опорі-стрижневі. В одиничних випадках трапляється *аналой-кліроc з висувним свічником*, що зближує цю конструкцію до простору Світла.

Переважно тумбовидні аналої, як і подібні кліроси, з тильного фасаду мають дверцята з поличкою чи без неї для переховування книг або іншого церковного інвентаря. Іншим варіантом зберігання речей у них є місткості у вигляді шухлядки [3][9].

Одночасно із такими типологічними підгрупами аналоїв побутують і легші, зручніші для перенесення — *переносні наземні*. В їх конструкції є похила стільниця із дощечкою-тримачем; опора; одна або кілька ніжок чи округла, багатокутна підставка. Додатковими елементами тут можуть бути відкриті полички для книг. Для вибору оптимальної висоти пюпітра застосовуються фіксатори з отворами в опорі.

До *переносних наземних* аналоїв належить конструкція, основою якої є *рухомі X-подібні* ніжки, з'єднані посередині стержнем. До них внизу кріплять дощаті підставки, вгорі — планки, сполучені міцною тканиною,

5 Аналої церков с. Чуньків, Погорілівка, Вікно, Мосорівка, Самушин Заставнівського р-ну, Виженка Вижницького р-ну, Довгопілля, Усть-Путила, Яблуниця Путильського р-ну Чернівецької обл. та ін.

6 Тектоніка його настільки оригінальна, що очевидно більше не зустрічається у церквах західних областей України. У плані неправильного шестигранника тумбовидну конструкцію завершує балдахін із хрестом (що повторює аналогічні абриси нижньої частини в горизонтальній проекції), який опирається на дві опори, профільовані з одного боку у вигляді лука.

7 Проскинетаріон (з гр. «проскинесіс», «проскинеза») — «складання поклонів», «клякання», призначений для адорації християнами Нерукотворного Спаса.

8 Наприклад, два шафковидні аналої зафіксовано у церкві с. Яворів (виготовлений 1975 р. народним майстром Місяйлом Михайлом Олексійовичем 1931 р. н.) та на дзвіниці церкви с. Ужок.

9 Несподіваною знахідкою виявився напис на боковині шухляди аналоя церкви с. Усть-Путила. На ньому написано олівцем «I. Hrygorowych», що є, очевидно, прізвищем майстра виробу.

рідше — шкірою, на яку кладуть священні предмети, що дає можливість у потребі розкладати і складати аналой. Стільниця може бути *незмінного вигляду* та *трансформаційна (складана)*, тобто здатна рухатись відносно осі-стрижня подібно Х-видним ніжкам.

Окремим типом *переносного незмінного* у формі *аналоя* та з Х-видною конструкцією ніжок, з'єднаних проніжками внизу та похилим *незмінним пюпітром* вгорі, є виріб першої третини XX ст., виявлений у церкві с. Костринська Розтока [1][10]. Подібний переносний аналой з перехресними ніжками, однак рухомими, що дає змогу його вирізнити як інший тип — *складаний*, тобто *зі змінним пюпітром* є у церкві с. Гусний [1][11].

Прикладом перехідної, *комбінованої* типологічної підгрупи є конструкція другої половини XIX ст., яка зберігається у дзвіниці-музеї с. Ясениця Замкова [1][12]. В її основі — чотириніжкова хрестовина, яка дзеркально повторюється як кронштейни стільниці. Особливістю останньої є поєднання стаціонарної частини у вигляді широкої рами із рухомою центральною, яка може бути похилим пюпітром або утворювати з рамою суцільну горизонтальну поверхню.

Інший аналой за формою та розмірами конструкції для книг відносно невеликий, тому називають його *портативним* або *напрестольним* (*лекторіумом*) [22, с. 270—273], оскільки такий аналой слугує підставкою для Євангелія на головному престолі. Не громіздкий пюпітр, похилу площину якого підтримують тримачі, зафіксовані у пазах двох рейок, або ніжки, виник у XIII ст. для латинських храмів, повністю замінивши у XVI ст. гаптовану і оздоблену китицями подушку для літургійних книг. Вівтарний аналой такого виду у церквах зустрічається досить рідко (церква св. арх. Михаїла 1866 р. с. Кізлів Буського р-ну). Подібні переносні, але ті, що не складаються, так звані *настільні аналої*, використовують у ризницях, на хорах, приватних каплицях [1][13].

У переносних *одноніжкових* аналоях основа буває у вигляді точеного *круга* чи пірамідального *квадрата* (с. Сянки, 1990-ті рр., розміщено у наві; друга половина XX ст. для Євангелія, розміщено біля престола) або основою-опертям є *тринога* (с. Костринська Розтока, 1970-ті рр., знайдений на горищі дзвіниці над бабинцем; с. Вишка, кінець XX — початок XXI ст., для Євангелія, розміщено біля престола (тринога — металева); інший — середина XX ст., розміщено у наві) [3][14].

Кількісно більше є аналоїв з *двома ніжками* із основою-п'ятами різної ширини, яких з'єднують одна—три проніжки. Верхньою частиною є односхилі пюпітри з планками-тримачами для книг [1][15]. Різновидом двоніжкових аналоїв є подібні, однак різняться від попередніх пристроєм-дощечкою або планкою, яка уможливлює регулювати висоту й нахил площини пюпітра: *із регулятором* [1][16].

В останні десятиліття з'явились аналої, конструкцію яких складають *чотири ніжки*, кріплені по кутах пю-

---

[10] Церква Арх. Михаїла 1909 р. с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл. На тильному боці пюпітра зберігся напис: «Pochanicz Janos — Melnik Rasztaka».

[11] Витесаний, ймовірно, у середині XX ст., становить дерев'яний каркас з ніжок, проніжок та стержня, завдяки якому предмет можна скласти, а опертям для книги слугує шмат домотканого полотна, яке при складанні аналоя легко згинається.

[12] Інформатор про облаштування церкви Михаїла 1903 р. побудови (проект архітектора Василя Нагірного, майстер Василь Марків) — місцевий парох о. Ярослав Грица, 1958 р. н.

[13] У музеї Ясениці Замкової зберігаються два аналої напрестольного типу, один стаціонарної конструкції, інший — рухомої. Такі ж аналої знайдено на дзвіниці с. Ботелка Вижня.

[14] Досить оригінально намічений один з аналоїв із анаграмами «М. Т.», вишитою на полотні пюпітра, та вирізьбленими «ВТ» з приписом «гр.-кат.» на його опорі. Треба гадати, що ініціали вказують на жертводавців предмета для церкви Різдва Пресвятої Богородиці XVII ст. с. Селятин Путильського р-ну, яка у довоєнний період була греко-католицькою. Отож, виготовлення цього аналоя варто датувати 1930-ми роками.

[15] Такі аналої існують у церквах с. Морозовичі (друга пол. XX ст., висота конструкції 124 см, довжина п'яти 48 см), Тисовиця (1950—1960-ті рр.; висота ніжки 142 см, довжина п'яти 42 см, його ширина 53 см; тепер зберігається у дзвіниці), Ботелка Нижня (напис з нижнього боку пюпітра: «1938 р. Затварницький Олександр з Нижньої Ботелки, переробив Калинич Іван Степанович у 1971 р.»; у цьому ж храмі є аналой з геометричною різьбою для вшанування ікон з написом про офіру: «1978, 19/4 Марія М»), Сухий (перша половина XX ст.), Стужиця Нова (1990-ті рр., у святилищі), Стужиця Стара (середина XX ст.). На Чернівеччині двоніжкові аналої є у храмах сіл Веренчанка, Баламутівка, Мосорівка, Заставнівського р-ну, Вороновиця, Бернове Кельменецького р-ну, Топорівці Новоселицького р-ну, Виженка, Усть-Путила, Довгопілля, Яблуниця Путильського р-ну та ін.

[16] Такі конструкції виявлено у церквах с. Розлуч (середина XX ст.) й Соснівка (перша третина XX ст.).

Таблиця 10. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
аналой (аналогій, аналогіон, налой, поставець, стоянець)
[*за зональним поділом:* простір літургії Євхаристії, простір літургії Слова, простір Таїнства Сповіді та покути, адораційно-меморіальний простір]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухомий (стаціонарний)]
[*за конструктивно-тектонічними ознаками*]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **стаціонарна підставка-пульпіт парапету**
 ТИП: **аналої казальниці**
 ТИП: **аналої хорів**
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомий]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **стаціонарна тумбоподібна**
 ТИП: **паралелепіпед без стінки-ретабулума**
 ТИП: **паралелепіпед зі стінкою-ретабулумом**
 ТИП: **призмоподібний без балдахіна**
 ТИП: **призмоподібний з балдахіном**
 ТИП: **проскинетаріон (для Спаса Нерукотворного)**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **клірос**
 ТИП: **з двосхилим пюпітром (пульпітом, пультом)**
 ТИП: **з чотирисхилим пюпітром (пульпітом, пультом)**
 ТИП: **з висувним свічником**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **переносний наземний**
 ТИП: **переносний з рухомими Х-подібними ніжками та незмінним пюпітром**
 ТИП: **переносний з рухомими Х-подібними ніжками та трансформаційним (складаним) пюпітром**
 ТИП: **переносний з нерухомими Х-подібними ніжками та незмінним пюпітром**
 ТИП: **переносний з нерухомими Х-подібними ніжками та змінним пюпітром**
 ТИП: **переносний одноніжковий з основою-кругом**
 ТИП: **переносний одноніжковий з основою-квадратом**
 ТИП: **переносний одноніжковий з основою-триногою**
 ТИП: **переносний двоніжковий з незмінним пюпітром**
 ТИП: **переносний двоніжковий з регулятором пюпітра**
 ТИП: **переносний чотириніжковий**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **комбінований** (нерухомо-рухомий) — зі стаціонарною основою та з регульованим пюпітром
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА: **портативний**
 ТИП: **напрестольний лекторіум незмінної конструкції (не складаний)**
 ТИП: **напрестольний лекторіум рухомий (складаний)**
 ТИП: **настільний незмінної конструкції (не складаний)**
 ТИП: **настільний рухомий (складаний)**

пітра, а її міцність забезпечують проніжки (с. Морозовичі, аналой у святилищі для Євангелія) (Табл. 10).

До аналоїв як типологічної групи церковного облаштування близькі за призначенням й ***тетраподи***. В інтер'єрі нави бувають двох типологічних підгруп: у вигляді *саркофага* (церкви с. Морозовичі, Розлуч, Ботелка Вижня, Ясениця Замкова) або *столика* (церкви с. Сіль, Вишка).

Саркофагоподібні тетраподи різняться за типами: *тумбовидний* паралелепіпед; близький до попереднього, однак *зі скісною стільницею* (додатково може висуватись поличка для литійника, який використовують під час Всеношної богослужби); *зі скісними* або *опуклими боковинами*, що силуетом найбільше зближують до саркофага.

Проміжним типом між тетраподами у вигляді саркофага й столика є *столик-саркофаг*, який, наприклад, змайстрований у кінці XX — на початку XXI ст. і встановлений у церкві с. Ужок. До його хвилясто профільованих у нижній частині боків прикріплені мальовані на полотні образи, зокрема «Різдво Господнє», «Юрій-Змієборець».

Столиковидні тетраподи є двоякі — *з чотирма ніжками* й проніжками між ними (церква с. Сіль) та *двома ніжками* із п'ятами і однією проніжкою (церква с. Вишка).

Незвично вирішено конструкцію тетрапода у церкві св. ап. Івана Богослова 1827 р. в с. Вікно Заставнівського р-ну Чернівецької обл. [5]. Його виготовлено на замовлення, згідно пояснень місцевого пароха, навмисне зі скляними боками, щоб вірні підходили з більшою обережністю до вшанування ікони, яка розміщена на конструкції (Табл. 11).

До простору літургії Слова варто віднести ***церковні лави***, оскільки, як і казальниця, з якої проголошується проповідь, такі конструкції для сидіння найактивніше використовуються парафіянами під час виголошення ієреєм Слова Божого. А також до цього простору належать інші конструкції для сидіння — *сталлі*, призначені для духовенства, яке засідає у пресвітеріумі під час молитов, або під час важливих церковних зібрань, зокрема соборів. Сталлі

Таблиця 11. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
тетрапод
[*за зональним поділом:* простір літургії Слова]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* рухомо-нерухомий (відносно рухомий)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за конструктивно-тектонічними ознаками*]
саркофаг
ТИП: **тумбовидний паралелепіпед зі скісною стільницею** (додатково може висуватись поличка для литійника, використовуваного під час Всеношної богослужби)
ТИП: **тумбовидний паралелепіпед зі скісними** або **опуклими боковинами**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за конструктивно-тектонічними ознаками*]
столик
ТИП: **двоніжковий**
ТИП: **чотириніжковий**
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за конструктивно-тектонічними ознаками*]
столик-саркофаг
ТИП: **з двосхилим пюпітром**
ТИП: **з чотирисхилим пюпітром**

бувають *однорядними* та *з рядами* більшої кількості. В апсиді поряд із сідалищем розташовують *сопрестолія*, які виготовляють цільними конструкціями, або тут розміщують звичайні меблі для сидіння. Подібні троновидні крісла зустрічаються у трансепті.

Церковними лавами часто облаштовують, окрім середнього нартекса, бокові частини храму — трансепт або крилоси (кліроси). *Кліросом* (*крилосом*) називають також розвинену конструкцію, якою є вузький столик із похилою стільницею й тримачем із нижнього боку для книг, сидіння-лава, яку ставлять окремо або вона з'єднана зі столиком горизонтальними брусками. Розміщують обабіч іконостаса або відмежовують декоративною огорожею (інколи балюстрадою) на підвищеннях у трансепті, що притаманно для православних церков [19, с. 74]. *Кліросом* називається один із різновидів аналоя шафкоподібної конструкції з похилими верхами для церковних книг.

Відмінність між лавами вбачається в окремих конструктивних елементах, габаритах та кількості рядів: *одно-*, *дво-*, *три-*, й *багаторядні*, без або із опертям та зашивкою полиці для книг; з додатковими пюпітрами із тримачами та ін.

У бокових навах можна побачити *сидіння-«седілії» (стасидії)*, за тектонікою аналогічні з архієрейськими тронами, однак встановлені по периметру стін, що уподібнює їх до вівтарних сопрестолій.

Трапляються в церквах сидіння для парафіян, які раніше використовувались для облаштуванням костелу, та столярні конструкції, не властиві для решти храмів[17]. Найпростіша конструкція подібна до аналогічних меблів жител: до дошки-сидіння прикріплені щонайменше дві опори — *хатні лави* без спинок. Тепер їх ставлять або вздовж стін нави для сидіння старших осіб, або рядами з вільним проходом по головній осі храму для усіх парафіян, що свідчить про вплив латинського обряду, оскільки у православних церквах загалом не прийнято сидіти під час богослужінь.

Вирізняється давній тип лав *із* ажурно різьбленою *перекидною спинкою*, рухомою завдяки шарнірному кріпленню до сидіння. Вони появились в період розквіту готики і ставились біля каміна, згодом їх стали використовувати у храмах, про що свідчать збережені ще досі лави у волинських та закарпатських церквах [12][18].

У храмах західного обряду інколи передбачені невеликих розмірів *лави для дітей* у передвівтарній частині храму, а у церквах загалом такі конструкції відсутні [24, с. 117—118].

Через малу площу нави у церкві с. Гусний лаву для парафіян вирішено у досить оригінальний спосіб: до стіни переходу між бабинцем та нефом скобами прикріплена *дошка-сидіння*, яку при потребі можна підняти і притулити до стіни (Табл. 12).

---

[17] Так, наприклад, незвикле як для церкви сидіння є у с. Розлуч Турківського району Львівської області: у притворі храму біля південної стіни встановлено лаву, очевидно, перенесену із напівзруйнованого неоготичного дерев'яного костелу цього ж села. У с. Костринська Розтока в середині XX ст. місцеві умільці змайстрували для церкви облаштування іншого виду — два ослінчики, які опираються відповідно на три та чотири ніжки, а їх сидіння по кутах заокруглені. На хорах церкви с. Стара Стужиця знаходиться лава, виготовлена народним майстром на початку XX ст. Її опертя та підлокітники оздоблені профілюванням з хвилястими вирізами, а п'яти, на які опираються чотири ніжки, для міцності конструкції з'єднані дошкою.

[18] Наприклад, стасидії — лави для старих і поважних громадян у церкві св. Миколая Чудотворця XV—XVIII ст. с. Колодне Тячівського р-ну на Закарпатті.

Таблиця 12. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
церковна лава
[*за зональним поділом:* простір літургії Слова]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухома (стаціонарна)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за конструктивно-тектонічними ознаками та уточненим призначенням*]
для духовенства
ТИП: **сталлі однорядні**
ТИП: **сталлі багаторядні**
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):*
рухомо-нерухома (відносно рухома)]
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за конструктивно-тектонічними ознаками та уточненим призначенням*]
для церковної прислуги (дяка) — клірос (крилос)
ТИП: **клірос** (зі спинкою; стільницею для книг; сидіння із опорами-підлокітниками; дошкою для клякання)
[за кількістю рядів]
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
однорядний
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
дворядний
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
трирядний
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
багаторядний
ТИПОЛОГІЧНА ПІДГРУПА:
[*за конструктивно-тектонічними ознаками та уточненим призначенням*]
для парафіян
ТИП: **кліросовидна лава** (зі спинкою; стільницею для книг; сидіння із опорами-підлокітниками; дошкою для клякання)
[за кількістю рядів]
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
однорядна
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
дворядна
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
трирядна
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА
багаторядна
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):*
рухома]
ТИП: **лава хатня**
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
лава конструктивно незмінна
ТИПОЛОГІЧНА ВІДМІНА:
відкидна дошка-сидіння
ТИП: **лава із перекидною спинкою**
ТИП:
[*за уточненим призначенням*]
для дітей (лавочка, ослінчик)

До простору Літургії Слова належить **схола** («хор музичний» [23, с. 411]) **з орга́ном —** духовим музичним інструментом у вигляді складної конструкції, з якого під час богослужінь латинського обряду прославляють Творця і Його творіння. Такі духові інструменти для музичного супроводу богослужб західного обряду (меси), інколи розміщують біля входу у наву чи біля пресвітерію.

Схола з орга́ном у церквах явище вкрай рідкісне. На території сучасної України вони збережені лише у церквах, що раніше були костелами (наприклад, у Львові — у церкві св. Андрія, колишньому костелі бернардинів) та у церкві Успіння Пресвятої Богородиці с. Пробіжна Чортківського р-ну Тернопільської обл., також колишньому храмі східного обряду [25]. Орга́н є в протестантських храмах та римо-католицьких костелах. Ці музичні інструменти стали використовувать в уніатських церквах, переважно у містах, хоча в ухвалах Синоду у Замостю 1720 р. орга́ни не згадуються взагалі [20, с. 47; 21, с. 351]. «Пособоровий костел» у 1960-х рр. ліквідував вимогу щодо розміщення над притвором музичного хору, який тепер знаходиться у наві серед вірних, на підвищенні біля вівтаря або, навіть, над ним на вищому ярусі, що уподібнює таке планування до молитовних домів окремих протестантських течій [20, с. 47]. Відносно розташування церковного орга́ну, розрізняють *схоли: притвору, вівтарну та надвівтарну* (Табл. 13).

Отже, типологія дерев'яних літургійно-богослужбових предметів базується на синтезі кількох їх ознак. Основною ознакою є утилітарність (функція) предмета, яка обумовлює розташування його у просторі храму. Ознака транспортабельності (можливості переміщення) чи навпаки — стаціонарності продиктована як функцією, так і габаритом конструкції. Призначення кожного предмета облаштування впродовж історії християнства сформувало їх топографію (місце розташування) у церковному інтер'єрі, відповідно утворивши локальні простори (зони) інтер'єру, задіяні у богослужіннях та для інших потреб. Конструктивні (тектонічні) характеристики є залежними

Таблиця 13. **Обладнання літургійно-богослужбових просторів**

ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА:
[*за призначенням*]
схола з орга́ном (музичний хор)
[*за зональним поділом:* простір літургії Слова]
[*за ознаками можливості переміщення (мобільності):* нерухома (стаціонарна)]
ТИП: **схола притвора**
ТИП: **схола вівтаря**
ТИП: **схола надвівтарна**

від призначення, матеріалу, технік його обробки, що у комплексі впливає на ступінь їх переміщення.

Тип є основним зразком (моделлю) системи об'єктів дерев'яного церковного обладнання. Предмети групують на основі обраної моделі. Її може бути кількісно більше, аніж одна, тому в умовно прийнятій градації введено типологічну відміну. Серед простору літургії Євхаристії розгалуженою типологією диспонують престол, дарохранильний кивот, проскомидійник, дещо меншою — процесійний хрест, горне місце, запрестольна ікона та рипіда. Найчисельніші типи цього простору має благословенний (цілувальний, ручний) хрест, оскільки до уваги впорядкування типології взято специфічну ознаку цього предмета — хрестографему. У просторі літургії Слова кількісним розмаїттям типів вирізняються аналой та іконостас, меншою мірою — казальниця, тетрапод.

Пропонована частина типології художнього обладнання українського храму в межах опрацьованого автором матеріалу охоплює розмаїття виробів (окрім окладів Євангелія), які стосуються дерев'яних конструкцій літургійно-богослужбових просторів, містять ознаки декору та оптимально відповідають взірцевітипу. Водночас, автор не виключає певних коректив щодо вдосконалення пропонованої системи типів художніх виробів з дерева церковного призначення. Це пов'язано з об'єктивною причиною, яка полягає в еволюційному принципі людської життєдіяльності, що є неминучим і властивим усім її галузям, зокрема і у творчості. Розвиток у своїй циклічності завжди несе інноваційний поступ. Тому декор і тектоніка церковних виробів, які формують простори літургії Євхаристії та Слова, є більш відкритими до художніх нововведень у порівнянні з нерухомими архітектурними конструкціями інтер'єру. Відтак на уточнення типології можуть вплинути маловідомі твори художнього деревообробництва, виявлені у часі мистецтвознавчих експедицій та інших наукових розвідках.

1. *Болюк О.* Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину (Самбірський, Старосамбірський, Турківський р-ни Львівської обл.) й Закарпаття (Великоберезнівський, Перечинський р-ни Закарпатської обл. у 2005 році (3 серпня — 17 серпня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва ІН Національної академії наук України. — Львів.
2. *Болюк О.* Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину й Підгір'я (Самбірський та Старосамбірський р-ни Львівської обл.) у 2006 році (25 серпня — 5 вересня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва Національної академії наук України. — Львів.
3. *Болюк О.* Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Буковинську Гуцульщину (Вижницький, Путильський р-ни Чернівецької обл.) у 2008 році (10—22 червня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва ІН Національної академії наук України. — Львів.
4. *Болюк О.* Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Закарпатську Бойківщину (Воловецький, Міжгірський р-ни Закарпатської обл.) у 2009 році (14—27 серпня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва ІН Національної академії наук України. — Львів.
5. *Болюк О.* Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Північну Буковину (Заставнівський, Хотинський, Кельменецький р-ни Чернівецької обл.) у 2007 році (21 червня — 2 липня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва ІН Національної академії наук України. — Львів.
6. *Болюк О.* Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Рівненське Полісся (Костопільський, Березнівський, Сарненський, Дубровицький та Зарічненський р-ни Рівненської обл.) у 2010 році (26 травня — 6 червня): народна архітектура та

дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва ІН Національної академії наук України. — Львів.
7. *Болюк О.* Аналої і тетраподи українських церков (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції на Бойківщину 2005 року) / Олег Болюк // Мистецтвознавство'06. — Львів : СКІМ, 2006. — С. 25—37.
8. *Болюк О.* Киворії українських церков: знахідки мистецтвознавчих експедицій / Олег Болюк // Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП «Апологет». Матеріали І Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». — Львів, 2009. — № 1—4 (16—19). — С. 208—213.
9. *Болюк О.* Конструкції для ікон, хрестів, церковних книг Північної Буковини / Олег Болюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Х. : ХДАДМ, 2009. — С. 3—10.
10. *Болюк Олег.* Основи систематизації дерев'яного облаштування та архітектурні елементи інтер'єру церков / Олег Болюк // Народознавчі зошити. — 2011. — Ч. 4 (100). — С. 671—679.
11. *Болюк О.* Проскомидійник / Олег Болюк // Мала ілюстрована енциклопедія українського народознавства / за ред. чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. Степан Павлюка. — Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2007. — С. 487.
12. *Логвин Г.Н.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки / Григорій Никонович Логвин. — К. : Мистецтво, 1968. — 463 с.
13. *Любачівський М.І.* Літургіка: храм—посуди—ризи, дзвони—мощі—образи, книги церковні-церковний спів / Мирослав Іван Любачівський : в 2-х ч. — Ч. І. — Рим, 1990. — 89 с.
14. *Моздир М.* Експедиція на Закарпаття 1995 року / Микола Іванович Моздир // Народознавчі зошити. — 1998. — Ч. 1. — С. 38—49.
15. *М. С.* Жертовник / Михайло Станкевич // Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. чл.-кор. АМ України Михайла Станкевича. — Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2006. — С. 98.
16. *Пуряєва Н.* Жертовник / Наталія Пуряєва // Словник церковно-обрядової термінології. — Львів : Монастир Монахів Студитського Уставу ; Видавничий відділ «Свічадо», 2001. — С. 54.
17. *Соловій М.М.* Літургіка для українських католицьких шкіл / М.М. Соловій : в 2 ч. — Ч. 1. Святі речі. — Торонто, 1959. — 87 с.
18. *Станкевич М.Є.* Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. — Львів : Афіша, 2002. — 479 с.
19. *Таранушенко С.А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. — К. : Будівельник, 1976. — 334 с.
20. *Bogdan Mirosław.* Ołtarz — centrum przestrzeni sakralnej. Według prawa Liturgii Posoborowej: [praca doktorska] / Mirosław Bogdan. — S. l. : s. n., 1994. — 148 s.
21. *Kowalczyk Jerzy.* Latynizacja i okcydentacja architektury greckokatolickiej w XVIII wieku / Jerzy Kowalczyk // Biułetyn Historii Sztuki. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1980. — . Nr. ¾.— S. 348—351.
22. *Montevecchi B.* Suppellettile ecclesiastica I. 4. Dizionari terminologici / B. Montevecchi, Vasco Rocca S. — Centro Di, 1988. — 493 p.
23. *Obmiński Tadeusz.* O cerkwiach drewnianych w Galicyi / Tadeusz Obmiński // Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce. — Tom IX. — Zeszyt III i IV. — Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1914. — S. 399—432.
24. *Zeliński Chwalisław.* Sztuka sakralna: Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego: Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych / Chwalisław Zeliński. — Poznań ; Warszawa ; Lublin : Księgarnia św. Wojcecha, 1960. — 1004 s.
25. Інтернет-проект «Оргáни України» / [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www.organy.lviv.ua/cgi-bin/index.cgi.

Oleh Bolyuk

ON WOODEN EQUIPMENT OF LITURGICAL SPACES IN THE WESTERN UKRAINIAN CHURCHES (PROBLEMS OF TYPOLOGY)

In the article has been presented typology of wooden objects used for equipment of spaces in temple interiors, involved in liturgy and other ceremonies. Attention has been paid to church objects and details adorned by means of plasticity in forms and ornamented with carved decor, colour and gilding.

Keywords: architecture, church, interior arrangement, wood, art, decor.

Олег Болюк

ДЕРЕВЯННОЕ ОБОРУДОВАНИЕ ЛИТУРГИЙНО-БОГОСЛУЖЕБНЫХ ПРОСТРАНСТВ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ХРАМОВ (ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ)

В статье рассмотрена типология деревянного инвентаря, которым оснащены части храмового интерьера, используемые для литургии и требных обрядов. Обращается внимание на церковные изделия с формально-пластическим и орнаментальным резным декором, на цвет и позолоту плоскостей.

Ключевые слова: архитектура, церковь, интерьер, оборудование, дерево, искусство, декор.



Романа ДУТКА

ЛЬВІВСЬКИЙ КООПЕРАТИВ «УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО»: ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНА СТРУКТУРА

Інформація про заснування та структуру львівського кооперативу «Українське Народне Мистецтво» подана на тлі стислого окреслення окремих явищ політико-економічного та культурного розвитку західноукраїнського суспільства 20—30-х рр. XX ст. Кооператив «У.Н.М.» відстоював національну окремішність українців в умовах бездержавності та експансії чужих культур, працював над формуванням своєрідного українського модерного стилю одягу та облаштування житла і храму на ґрунті рідного традиційного мистецтва.

Ключові слова: львівський кооператив «Українське Народне Мистецтво», часопис «Нова Хата», українська вишивка, національна ідентичність, західноукраїнське суспільство 20—30-х рр. XX ст.

Перша третина XX ст. — особливий період в історії українського народу. На теренах Галичини то час чи не найбільшого і за обсягами досягнень, і за числом свідомих учасників — злету змагань за суспільну збудову народу, за формування різних національних громадських, наукових, господарських, мистецьких, вишкільно-оздоровчих інституцій найвищого рівня якості. Це час надзвичайного піднняття національної свідомости й особистої відповідальности за долю Батьківщини, час братерської консолідації усіх суспільних верств. Жертовна праця горстки інтелігенції досягла швидких і небувалих результатів. Цим дивовижним успіхам українства сприяло те, що національний рух упродовж століття очолювала Греко-Католицька Церква. «У міжвоєнний період у Галичині лише дві потужні інституції, засновані не задля досягнення економічних цілей, зуміли зберегти свою цілісність — це Українська Греко-Католицька Церква та «Союз Українок». …Саме Церкві українська громада завдячує освітою, зародженням тих же громадських організацій, особливо на галицьких теренах» [2, с. 5]. Не дивно, що сили зла кинулися знищити здорову пристигаючу ниву і знайшли серед людей легіони охочих це здійснити. Наслідки руїни, методично холодно спланованої на довготривалу і далекосяжну дію, не подолані і до початку XXI століття. Проте приклади тих зоряних десятиліть містять настільки потужний націєтворчий потенціал, що незмінно будять і запалюють українську душу до нового поступу. Сила пам'яті велика. Тому то так ревно пильновано стерти дотла всяку згадку про звитяги попередників: фізично усунути учасників та свідків подій, зробити недоступними найменші документальні відомості. Суголосні переконання Романа Раковського. У статті до ювілейного збірника з нагоди 700-ліття Львова про успіхи української кооперації за міжвоєнні десятиліття («нечувані в тодішніх умовах осяги») наприкінці зауважує: «…Весною 1939 р. польська університетська молодь на спілку з вуличним шумовинням громила українські установи… Погромами вже не можна було знищити українського Львова, ані його застрашити. З кожним днем бачилося, як він ріс, міцнів, як розгортався наступ зорганізованої української маси на чужу твердиню всередині її мурів.

Большевицька навала змела з лиця землі ці наші здобутки довголітньої важкої і витривалої праці. Але навіть жахливий большевицький режим не зміг затерти пам'ять серед народу про те, що спільним, сві-

домо зорганізованим зусиллям, можна і в найтяжчих умовинах змагатися й перемагати.

В слушний час ця пам'ять перетвориться у чин» [28, с. 174].

Витоки галицького феномену перших десятиліть XX ст. сягають глибини XIX-го. Поштовхом до нового пробудження та зростання національної свідомості українців, до пожвавлення і піднесення національного життя були, зокрема, Йосипінські реформи Австро-Угорської монархії, сприйняття галичанами ідей романтизму, ліберально-демократичних доктрин, та хіба найбільше — брутальні зневаги польських шовіністів [14, с. 282—283]. Освічена українська молодь, як і понад Дніпром, взялася пізнавати власний народ, його творчі надбання. Воскресає ідея національної самостійності. Вже у 50—60-х рр. XIX ст. формується усвідомлення, що для зросту в економічній та політичній сферах необхідно опиратися на власні сили народу. Українська інтелігенція працює над просвітою і самоорганізованістю селянства, зростає рух за піднесення його матеріального добробуту, за створення економічних основ національного життя. Заснована 1868 р. «Просвіта» видає зразки статутів і діловодства господарських спілок, різні брошури для заохоти і навчання творити фінансові заклади [16, с. 269]. Одним з перших, хто висував вимоги всебічного економічного розвитку України як окремої територіальної цілості, був Василь Каразін. Він вказував на колоніальну експлуатацію України. За ці та інші погляди його ув'язнили у Шліссельбурзькій фортеці (1820—1821), а потім майже до смерті утримували у маєтку в с. Кручик на Харківщині [3, с. 40]. «Намагання ...науково обґрунтувати постулят суверенности народнього господарства України, включити економічний фактор у новітні національно-політичні стремління українського громадянства» було характерним для обох частин поділеної України[1] [3, с. 42, 40—43]. Ілля Витанович підкреслює, що «економічні справи, не зважаючи на їх пекучо-гостру актуальність, не стояли на першому пляні в українських національних змаганнях, — в часах, коли треба було боротися за рідну мову, освіту широких мас, за саму національну назву. Соціяльно-економічна проблематика тільки помалу просякала в свідомість провідників українських національних змагань і в ширші кола громадянства, ...свідомість ваги й місця економічного чинника в національних змаганнях, поки не перейшла в програми молодих українських політичних партій, врешті і в дію...» [3, с. 42—43]. Віра у власні сили приводить на зламі століть до усвідомлення необхідності розвивати національне життя у всіх сферах. Ще перед Першою світовою війною галицькі українці сформували не тільки національні кооперативи різного профілю, банківські установи, але і «свої» партії, наукові, культурно-просвітницькі, молодіжні, спортивні товариства і навіть військові формації. Ці об'єднання охопили все тутешнє українське громадянство і викликали його незвичайну активність. Поляки чинили жорсткий спротив створенню і діяльності українських національних інституцій, а в міжвоєнні роки це стало тенденцією державної політики. На Першому українському просвітньо-економічному конгресі (лютий, 1909, Львів) наголошувалося, що українців винародовлюють і гноблять як націю, намагаються не допустити до ремісництва і торгівлі, витісняють з країни, змушують до еміграції [16, с. 271].

Динаміку і драматизм національного розвитку тогодення яскраво відбивають події довкола Львівського університету.

За австрійської влади у Львівському університеті основною мовою викладів була німецька. У 1787 р. тут сформовано український інститут з українською мовою викладання. У 1817 р. знову запанувала німецька мова. Весна народів зумовила зміни. На Соборі руських вчених Яків Головацький виголошує доповідь про окремішність української мови. У 1849 р. він очолює кафедру української мови та літератури у Львівському університеті, згодом з'явилися українські кафедри на богословському факультеті, кафедри з українською мовою навчання на правничому. Засновуються різні національні товариства, преса, політичні структури при духовній і ма-

[1] «Не зважаючи на політичні кордони, що перерізували землю українського народу, на неоднакові політично-правні умовини, в яких доводилося українській кооперації змагатися з супротивними силами в прислабленому соціяльно й вичерпаному економічно організмі народу, — в неподільній народній душі збереглися його моральні сили. Вони підняли його до самооборони майже одночасно обабіч тогочасних політичних меж, — спочатку наче якоюсь закономірністю відрухової стихії, яка помалу перетворювалася в раціональний і свідомо спрямований засіб об'єднаних прагнень до відродження нації» [3, с. 43].









Друкарські прикраси часопису «Нова Хата». 1925—1927 рр.

теріальній підтримці наддніпрянців, зокрема і Товариство ім. Шевченка (1873). «Надмірне» пожвавлення українства зустрічає опір уже і австрійської влади, і поляків, і Ватикану. Але загроза війни з Росією змушує шукати прихильність українців. Зокрема, при Львівському університеті відкрито кафедру української історії. Місцеві польські шовіністи все ж не припиняють гострої і підступної боротьби за повну полонізацію університету. Спротив українського громадянства завершився вимогами до австрійського уряду про організацію окремого українського університету, на що було отримано згоду. Цій ухвалі різко протидіяли не тільки польські кола. Негайно відреагувала Росія, імперська влада побачила в появі такої інституції смертельну загрозу для себе, адже ж українців не існує. Російське посольство у Відні передало австрійському урядові дипломатичну ноту, у якій утворення українського університету у Львові розцінено як **...оголошення війни Росії**. Перша світова війна перервала процес формування національного університету. Після «справедливого» дозволу Найвищої Ради Антанти на окупацію Галичини Польщею (25.VI.1919) та «ще справедливішої» ухвали Ради послів держав Антанти (14.III.1923) на введення Галицького краю під юрисдикцією Польщі були не тільки скасовані українські кафедри у Львівському університеті: українців позбавили можливості студіювати у вищих школах, їх відсторонено від усіх рівнів державної діяльності, табуйовано самі лексеми «українець» і «Галичина», дискриміновано українське шкільництво [14, с. 285—294; 31, с. 8—10; 35, с. 76—77]. «Наші вороги не то, що не хочуть нас бачити громадянами, але прямо відмовляють нам права на життя... А так як мозком всякого народу є його інтелігенція, то наші вороги постановили собі за всяку ціну знищити та вигубити перш за все нашу інтелігенцію. І її нищать» — стверджував у 1923 р. відомий західно-український політичний і суспільний діяч першої половини XX ст., зокрема — головний редактор щоденника «Діло» (1927—1935), Василь Мудрий [20, с. 22]. За його ж словами: «Не чужинець і не ворог створить нам кузню наших культурних вартостей, не він створить і умовини для повної свободи навчання й науки на нашім університеті, але ми самі. Не допустить він до розкриття й тої нагої правди про нього. Не потрібна для нього наша психіка свободи, не потрібний дух волі, а необхідні за це психіка раба та дух резиґнації. Тим то не він, а ми самі можемо створити незалежно від нього самі для себе свобідне огнище правдиво нашої культури» [20, с. 26—27]. Галичани таки створили у Львові український університет самостійно; без підтримки офіційної влади, а при її переслідуваннях він таємно діяв з 1921 по 1923 роки.

Завершення визвольних змагань 1917—1920-х рр. було надто драматичним. Крах сподівань на здобуття незалежності був невимовним болем кожної української душі, проте прагнення жаданої мети не згасло, а набрало нової якості. Українці змінилися. Учасники визвольних подій очолили різні ділянки громадського життя. Зокрема, хорунжий УСС Олена Степанів стає викладачем гімназії Сестер Василіянок, а після усунення з посади польською владою — з 1935 р. — референтом організаційного відділу Ревізійного Союзу Українських Кооперативів, зокрема, підрозділу кооперативів здоров'я — нового корисного явища в кооперації села [40, с. 49—61, 65—66]. Чотар УСС Іван Тиктор став королем галицької періодики, створивши концерн «Українська Преса». Він «обрав неміряне до того часу поле діяльності: пресовий наступ на зневіреного, збіднілого, не дуже освіченого читача, затиснутого в щілину між жебрацтвом і національною зневагою» [8, с. 31]. У перший рік офіційної юрисдикції Польщі над Галичиною у Львові з'явилося понад 20 різнотипних періодичних видань. 14 жовтня 1923 р. до них приєднався «ілюстрований політично-господарський часопис «Новий час» — перше дитя Івана Тиктора. Видання починалося словами: необхідно «враз взятися до дорогого і святого для всіх нас діла: відбудови втраченого... Новий час настав! Побідимо вірою в здійснення найвисшого українського ідеалу і бажанням твердо і організовано йти до своєї завітної мети!» [12, с. 99].

У другій половині міжвоєнного періоду українці подолали загальну розгубленість, зуміли зорганізуватися, створити «державу в державі», одною з характерних рис якої була діяльність потужних кооперації та преси, їх взаємодія і взаємопідтримка. До 1939 р. тільки у Львові виходило 139 українських часописів [19, с. 112]. У 1939-му Ревізійний Союз Українських Кооперативів об'єднував 3455 одиниць [40, с. 65].

Український кооперативний рух зростав обабіч тогочасних політичних меж. Ця нова форма суспільної самодопомоги та самоуправління стала дієвою школою громадського і державницького виховання. Українці творили нове національне господарство, власні заклади праці з доброю оплатою і через це могли бути певним чином незалежними від окупаційних режимів, самим впливати на становище народу, на різні ділянки суспільного розвитку. «Відчуженим від Польської держави українцям Галичини вдалося розбудувати сильне громадянське суспільство, охопити різні сфери національного життя — від виробництва сільськогосподарської продукції аж до витворення наукових і культурних цінностей та представництва українських інтересів на міжнародній арені» [7, с. 194]. Галичани піднялися до самостійного виготовлення різних високоякісних товарів і ще й демонстрували їх на багатьох виставках з явно пропагандною метою. Прибутки національної кооперації дозволяли цим займатися, а також фондувати інші суспільні проекти, зокрема розбудовувати українську духовну культуру. Функціонування кооперації мало політичний і пропагандний ефект як вияв громадської дозрілості українців, було засобом їх об'єднання, виховання національної честі та гідності [16, с. 496]. За словами Іллі Витановича «кооперація — це не тільки економічна самоціль, ні навіть виключно економічний засіб, а й громадсько-виховна система» [16, с. 496]. Наприклад, показ виробів українського промислу у Львові у березні-квітні 1936 року під протекторатом Союзу Українських Купців та Промисловців і Центросоюзу[2] відбувався у Народному Домі і починався від прохання про Боже благословення. Священик доктор Кладочний далі говорив про розвиток рідного промислу, справу, яка повинна бути дорога кожному українцеві. «Твердість нації проявляється інакше в часі війни, а інакше в часі мира. В обличчі війни треба складати кров у жертві за волю, в часі мира треба сірої, муравлиної праці. Це теж самопосвята, на яку здобувається людина, що має в серці високі ідеали. Школою самопосвяти є Церков» [27]. У промові члена управи студентського кооперативу «Торгівельник» Р. Ільницького на відкритті показу прозвучало таке: «...Війна змінила нас. Зродилась конечність створити третій стан, перебудувати соціяльну структуру нації, дати їй купця і промисловця... Третій стан більшає. За нього треба дбати, щоб він освідомив собі свої великі господарчі та загально-національні завдання. Взагалі наш господарський рух мусить бути здоровий і морально сильний, мусить дати можливість фахово і морально перевиховати український нарід в його цілости» [27]. Двотижнева газета Союзу Купців і Промисловців в одній з передових статей наголошувала на значенні

[2] Торгівельний синдикат Товариства «Сільський Господар».

торгівлі та промислу і закликала до найсуворішої дисципліни стосовно розпоряджень керівництва Союзу: «Торговля і промисл підносить культуру нації і примушує світ шанувати тих, що виявляють рухливість у цих двох царинах. Нарід, який є пасивний у торговлі і промислі, можна прирівняти з пастухами чужих отар. Там, де нема власної торговлі і промислу, там нема добробуту, нема культури, а є лише чернь для служби народам, що зуміли піти вище по щаблях цивілізації» [34]. Настанови А. Шептицького через пастирський лист до вірних ще як Станиславівського єпископа давали відчутні результати[3].

Економічні успіхи дозволяли звернути увагу на естетику виробів, якість облаштування крамниць та виставок. Новопосталі питання природно увійшли у русло пошуків створення національно визначеного вигляду і товарів, і приміщень. Найбільше для цього надавалася стилістика українського народного декоративного мистецтва. Звичайно, кожен підприємець самостійно обирав свій шлях оформлення продукції. Проте саме вітчизняна традиційна культура на початку XX ст. «стала підґрунтям для розбудови концепцій національного мистецтва» [43, с. 70], знову ж — по обидва боки політичного кордону, який ділив Україну.

На тлі цих складних, але повних бадьорої надії процесів з'явився кооператив «Українське Народне Мистецтво». Це не була економічно потужна одиниця, але самодостатня і зростаюча. Працівники «У.Н.М.» самі визнавали, що «кооператив не працює для зисків (прибутків. — *Р.Д.*)» [36]. Проте його значення, вплив на культурному полі був настільки важливим, що про «У.Н.М.» не проминають згадати і дослідники кооперації, і мистецтва, і періодики, бо в усіх цих ділянках кооператив залишив помітний слід.

У фундаментальній праці з історії української кооперації уміщено характеристику діяльності цієї інституції, як «славно записаної в анналах західноукраїнського кооперативного руху» [4, с. 461]. Також зазначається, що «У.Н.М.» не виявило впродовж своєї діяльності «особливих матеріальних успіхів, зате — плановий розвиток організації праці і, передусім, велику культурно-виховну діяльність [4, с. 458]. В іншому уже короткому огляді кооперації міжвоєнного Львова автор не проминув захопленою згадкою цей кооператив і його часопис «Нову Хату» [28, с. 173]. Це видання отримувало незмінно високі позитивні оцінки від своїх сучасників, зокрема — заступника директора гімназії сестер Василіянок сестри-матері Северини Париллє, доктора Філарета Колесси [42]. Ілля Витанович називає журнал високомистецьким і талановито редаґованим [4, с. 458]. Проте у кінці XX — початку XXI ст. від дослідників української періодики часопис отримує значно більше визнання своєї вагомості: «Власне з «Нової Хати» почався найкращий період в історії західноукраїнської жіночої преси» [17, с. 130].

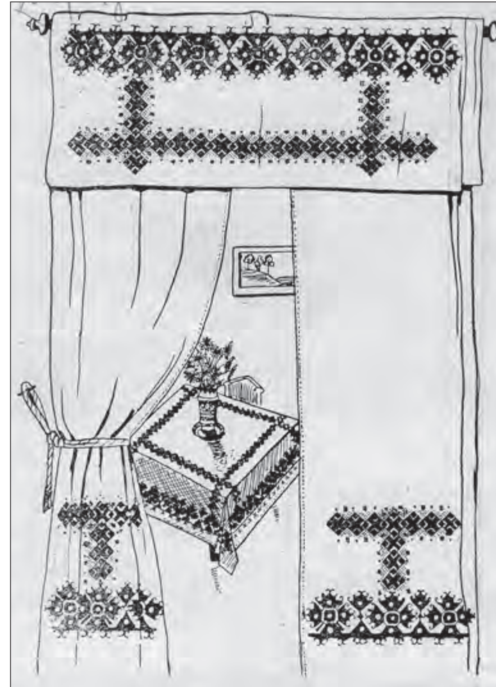
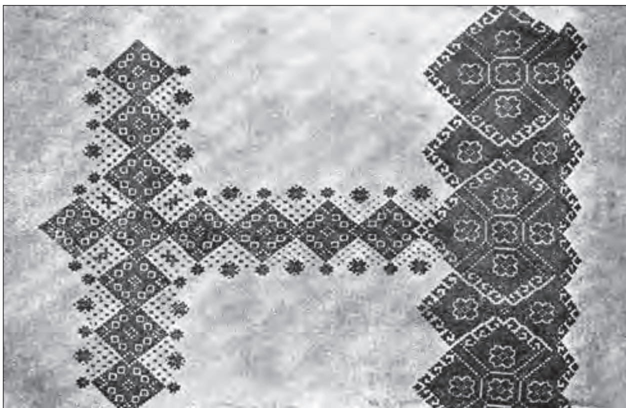
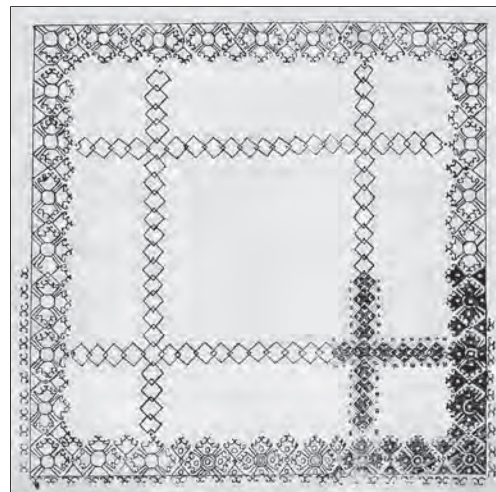
У статті «Архітектура і мистецтво Львова» до ювілейного збірника з нагоди 700-ліття міста зі стислим оглядом явищ від княжих часів по 40-ті рр. XX ст. при характеристиці ужиткового мистецтва «новіших часів» В. Січинський найперше згадує «У.Н.М.» та часопис «Нову Хату», визнаючи великою їх діяльність у цій сфері [32, с. 73].

Кооператив «У.Н.М.» підтримав давню місцеву специфічну мистецьку традицію Львова, яку місто зберегло й до першого десятиліття XXI ст. Дослідники помітили особливість львівського мистецького

[3] «...Єпископ А. Шептицький ...хотів бачити народ фізично сильним і розумово розвинутим, закликав його до християнської дбайливості про сучасні добра. Владика доводив, що для матеріальної сили народу не потрібно багато багачів, а вистачить мати пересічну заможність усіх, пройнятих християнським законом справедливості, любові і почуття людських обов'язків. Християнською засадою є єдність народу як запорука його сили та нездоланности, головна умова зростання його духовности, освічености, вчености.

Важливим елементом національного розвитку та самоутвердження українського народу є виховання молодого покоління, самостійности його мислення, індивідуальности його дій. Головна мета виховання — спрямувати молодь на оволодіння таємницями економічного розвитку і, насамперед, промисловости й торгівлі, бо суспільство є слабким, якщо не має промисловости, й убогим, якщо в нього торгують чужинці. Молодь треба виховувати чесною, сумлінною, дбайливою, в дусі християнської моралі. Владика А. Шептицький звертався зі словами заохочення, ободрення та перестороги до світської інтелігенції, яка за його словами, є природним просвітителем народу. Єпископ засуджував легкодухість і брак розсудливости у тих, хто легковажить або не дооцінює авторитет Христа, закликав виховувати християнський патріотизм у народі, наголошуючи на патріотизмі Христа і Павла, на патріотизмі духовенства, яке любить свій народ не словами, а працею і самопожертвою для добра народу.

А. Шептицький доводив, що роздори, ненависть, зайва партійність вносять руїну в самі основи буття народу, нищать його з середини» [24, с. 225—226].

Приклад пристосування мотивів автентичної вишивки для оздоблення портьєр і обруса. За світлиною молодиці у вишиваній сорочці зі с. Іза Мармароського жупанату з книги «Народне мистецтво Підкарпатської Русі» (Прага : Пламя, 1927 ; Нова Хата. — 1927. — Ч. 10. — С. 16—17)

осередку — переважаючу зорієнтованість уже з найдавніших часів до ужиткової сфери, розвиненість ремісництва, художньої промисловості і поважні досягнення у цих ділянках [32, с. 73; 43, с. 69]. «У.Н.М.» продовжило також родовід мистецьких об'єднань Львова, який слушно виводять ще з цехових традицій міста [22, с. 9]. Уже від середини XIX ст. «почали вилонюватись й зовсім нові за суттю об'єднання, що плекали не стільки фахово-ремісничі традиції, як естетичну проблематику. Початок XX ст. і особливо міжвоєнне двадцятиліття, залишили яскраві приклади цієї тенденції, засвідчивши доволі високий мистецький статус Львова в контексті художньої культури Європи» [22, с. 9—10]. На останню чверть XIX — початок XX ст. припадає час зростання уваги до розвитку вітчизняного промислу, організації художньо-промислових шкіл, пошуків створення українського національного стилю у церковному мистецтві та промислових виробах, виховання молодих митців у руслі національних традицій. До перших об'єднань такої орієнтації належало товариство рукодільників «Побратим», засноване у 1872 р. Воно працювало все ж недовго, передавши весь свій фонд товариству «Просвіта», художні комісії якого займали-



Європейська мода від «Нової Хати». Проекти моделей суконь з популярним у 1920-ті роки оздобленням нашиваними кораликами (Нова Хата. — 1927. — Ч. 12)

ся різноманітними проблемами [22, с. 15]. Про розвиток національного мистецтва дбало і Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові. Особливу увагу на розвиток вітчизняного промислу, створення художньо-промислових шкіл звертали мистецькі комісії Політехнічного товариства у Львові та Галицького сейму. У 1883 р. утворилося товариство ремісників «Зоря» для відродження українського ремісництва, національних промислів. У 1898 р. при фінансовій підтримці галицької інтелігенції, а особливо українського співака Олександра Мишуґи «Зоря» формує товариство «Руська реміснича і промислова бурса у Львові». До ради нового товариства входили інтелігенція і робітники, які прагнули поновити серед українців зацікавлення ремеслом і промислом [22, с. 16—24].

У русло вирішення вищеокреслених проблем на початку двадцятих років XX ст. увійшов і кооператив «Українське Народне Мистецтво».

«Українське Народне Мистецтво» — жіночий промисловий кооператив з обмеженою відповідальністю був заснований у Львові, влітку 1922 р. з ініціативи «Союзу Українок» [1, с. 203]. «Серед усього розмаїття галицьких громадських жіночих організацій у сфері релігії, культури, освіти, окремих секцій у національних товариствах («Просвіта», «Рідна школа», «Сільський господар» тощо) саме воно[4] стало найбільш репрезентативною спільнотою того часу» [9, с. 15]. Перед ним ставилися поважні завдання. Найперше сприяти розвитку народного мистецтва і домашнього промислу, знайти ринки збуту для таких виробів, подбати про зростання їх якості та шляхи здешевлення їх виробництва, а також поширювати переконання про цінність пам'яток народного мистецтва і необхідність їх залучення до повсякденного вжитку. Щоби це все здійснити кооператив повинен створити майстерні вишивок, мережок, ткацтва, кошикарства, гончарства, різьблення, дитячих забавок; закласти крамниці матеріалів і приладдя для виконання таких виробів, зорганізувати курси і школи домашнього виробництва, влаштовувати виставки і музеї. Таку інформацію про появу нового кооперативу подав «Господарсько-Кооперативний Часопис» [41].

Разом з тим у повідомленні містилися цікаві факти про популярність національного вбрання та ручних виробів у тогочасних європейців. Інтелігентне жіноцтво Чехії, Сербії, Хорватії, Швеції, Фінляндії у свята одягає вбрання, виготовлене за зразками народного мистецтва. Румунська та сербська королеви приймають закордонних послів та очільників інших держав у національному одязі. Навіть на коронації у Румунії більшість присутніх була у народному вбранні. Також у цій країні поширена мода прикрашати житло виробами народного мистецтва, бо вони гарніші від промислових товарів. Таку моду часопис закликає впроваджувати і в Галичині. Окрім того, виготовлення ручних робіт дає добрі прибутки. За приклад ставиться Відень, який рятується від голоду між іншим і домашнім виробництвом. У тутешніх промислових кооперативах чужинці замовляють гапти, в'язання, що дає місту чималі кошти. Подібну роботу було зорганізовано і серед українок у таборах біженців під час Першої світової війни, але це були початкові спроби такого виробництва. Кооператив «У.Н.М.» повинен зайнятися спланованою систематичною роботою у цьому напрямку. Часопис зазначає, що працю «є кому повести». Керівник закладу — одна з перших найбільш наполегливих та заслужених українських кооператорок Емілія Стернюк. Ще до Першої світової війни вона займалася

[4] Товариство «Союз Українок».

аналогічною справою — очолювала майстерню народних вишивок у Чернівцях. До дирекції кооперативу увійшли Марія Донцова[5], Марія Громницька[6], Ірена Домбчевська[7] і Марія Біляк[8]. Головою Наглядової Ради згодилася стати Костянтина Малицька[9]. Спершу управління кооперативу містилося у домі п. Стернюк (вул. Руська, 3). Саме туди належало подавати зголошення про бажання стати членом кооперативу та грошові внески. «Господарсько-Кооперативний Часопис» вважав, що кожна свідома громадянка повинна стати членом цього кооперативу, також закликав складати сюди заощадження, віддавати на комісію роботи з народного мистецтва та замовляти такі саме у цій установі. Окремі кооперативи повинні би теж стати учасниками «У.Н.М.», щоби допомогти молодому кооперативу розвинути корисну для народного господарства діяльність.

Організаційне становлення кооперативу «У.Н.М.» тривало кілька років: відбувалося нагромадження первинного капіталу з пожертв та членських внесків, а також і самé залучення громадян до членства в кооперативі. Активну діяльність відновлено щойно влітку 1924 р. з капіталом у 20 доларів з внесків 1922—1923 рр. (відбулася девальвація польської валюти). До листопада 1925 року до кооперативу приєдналося 165 осіб. До Наглядової Ради на той час входили: голова Стефанія Монцібович, заступник Ірина Лежогубська, секретар Анна Вергановська, члени — Марія Струтинська, Соломія Охримович, Стефанія Савицька[10], Стефанія Чижович[11]. До Управління кооперативу належали Ірина Макух[12] — голова організаційної і промислової секції Союзу Українок, Марія Громницька, Софія Федак та їх заступниці Стефанія Прокопишин-Бекесевич, Марія Утруско-Мельник. На Надзвичайних загальних зборах членів кооперативу у листопаді 1929 р. підтверджено його початкове завдання — створити осередок плекання українського народного мистецтва. Подібні об'єднання вже існували у Косові (майстерня килимів і гуцульських вишивок) та у Чорткові (промисловий кооператив з аналогічною назвою). Їх вироби були призначені здебільшого на експорт, а тому лише «вакаційні принагідні гості мають змогу любуватися красою й пишністю тих безцінних вартостей нашого народного мистецтва» [33]. Тому кооператив «У.Н.М.» власне покликаний розповсюджувати вироби народного мистецтва серед найширших кіл українського громадянства. Через започатковане у червні 1925 року видання часопису «Нова Хата» планували зацікавити жінок народним мистецтвом настільки, щоби воно стало необхідним у щоденному житті, а не тільки у свята. Наступним завданням визначили при-

[5] Донцова Марія (дівоче Бачинська) — на час заснування «У.Н.М.» — 30 років, — гром. діячка, журналістка, нар. у с. Сморже Сколів. пов., належала до жіночої чоти Січових Стрільців під проводом Олени Степанів-Дашкевич, дружина Дмитра Донцова, закінчила Вищу торгівельну школу для дівчат у Відні. Виїхала до США [10, т. 2, с. 576; 26, с. 134—135].

[6] Громницька Марія (Карпінська), банкір, гром. діячка, на час вступу до «У.Н.М.» — 29 років [26, с. 141].

[7] Домбчевська Ірена — на час вступу до «У.Н.М.» 36 років, культурно-просвітня та громадська діячка, донька священика Григорія Рибчака, управителька захисту Укр. Січ. Стр. у Львові, де знаходив опіку в останні роки життя І. Франко, з 1949 — в США, дружина Романа Домбчевського, гром. діяча, члена дипл. місії УНР в Празі, адвоката, публіциста. У 39 р. був вивезений більшовиками [10, т. 2, с. 561; 26, с. 143].

[8] Біляк Марія (дівоче Ляхович) — на час вступу до «У.Н.М.» 28 років — гром. діячка, чл. Гол. Управи Союзу Українок у Львові, на еміграції — голова Об'єднання Укр. Жінок англ. зони окупації Німеччини, референт СУ Америки.

[9] Малицька Костянтина — на час вступу до «У.Н.М.» 50 років, псевдо — Віра Лебедова Дністрова Чайка, письменниця, педагог, журналістка, гром. діячка, заст. Голови Світового Союзу Українок, нар. в с. Кропивник Калуськ. пов., автор слів пісні «Чом, чом, чом, земле моя ...» [10, т. 4, с. 1449; 26, с. 158].

[10] Савицька Стефанія — на час вступу до кооп. — 34 роки, гром. діячка, економіст, навч. в Торгівельній академії у Відні, ув'язнена 1924 року разом з Ольгою Басараб, дружина Михайла Матчака, гром. діяча, публіциста, видавця, старшини Укр. Січ. Стр., ад'ютанта полк. Коновальця, посла до пол. сейму (1928—1930), власника видавництва «Ізмарагд» у Львові, 1947 року заарештованого у Відні, помер на засланні в Потьмі [10, т. 4, с. 1492, т. 7, с. 2681; 26, с. 166].

[11] Чижович Стефанія (зам. Пушкар) — на час вступу до «У.Н.М.» 24 роки, гром. діячка в Галичині і США, промисловий інженер, психотехнік, чл. Управи і голова СУ Америки і ін. укр. жін. спілок Америки, директор мист. кооп. «Базар» у Філядельфії, дружина Миколи Пушкара, мовознавця, доцента Львів. у-ту [10, т. 7, с. 2420].

[12] Макух Ірина (зам. Павликовська) — на час вступу до «У.Н.М.» 24 роки, гром. діячка, співзасновниця і член Управи Союзу Українок, т-ва «Укр. Захоронка» і «Вакаційній Оселі» у Львові, донька Івана Макуха, адвоката, гром.-політ. і кооп. діяча, посла до Галицького сейму, дружина Ю. Павликовського, сенатора, голови Ради Ревізійного Союзу Українських Кооператив [10, т. 4, с. 1444, т. 5, с. 1917; 26, с. 157—158].

дбати приміщення для власної крамниці з виробами народного мистецтва. Але це вважали можливим, коли членство зросте до 400—500 осіб, які вкладуть необхідний капітал [33]. У кожному числі «Нової Хати» друкувався заклик до українських жінок вступати до кооперативу для кращої і швидшої реалізації накреслених завдань, для виконання великої мети: пропаганди українського народного мистецтва, вдосконалення української домашньої культури та творення джерел заробітку для сільського жіноцтва. Проте такої кількості членів «У.Н.М.» не досягнуло, але доволі швидко розгорнуло успішну видавничу і виробничу діяльність. Культурно-виховний вплив кооперативу охопив усі західноукраїнські землі та діаспору, налагоджено зв'язки з головними осередками української еміграції у Європі, Америці, навіть — в Китаї. Вільні контакти з Центрально-Східною Україною не були можливими, але постійний зв'язок все ж підтримувався, особливо — в ділянці студій народного мистецтва, також кооперації та жіночого руху.

Число членів кооперативу не було сталим і коливалося в межах 160—120 осіб. Дирекція намагалася приєднати до членства також усіх вишивальниць, які виконували замовлені роботи, чи надавали до продажу власні твори. Вони повинні були вносити 5% від отриманого тут прибутку. Перехід «У.Н.М.» в ранг кооперативу виробників був занадто складним процесом і це не зреалізувалося. На 1936 р. серед 121 члена було три селянки, п'ять ремісниць, одна фізична робітниця, 45 жінок інтелігентних фахів, сім промисловців та 60 інших осіб, переважно дружин інтелігентів [33; 4, с. 459, 496].

До осіб, які найдовше були при керівництві кооперативу і кому найбільше вдалося посприяти його розвитку та втіленню смілих проектів І. Витанович [4, с. 459] відносить багатолітнього керівника Наглядової Ради Ірину Бонковську[13], членів Ради — С. Савицьку-Матчак, С. Бекесевич, Стефанію Монцібович, Неонілю Терлецьку, члена Контрольної комісії — Ольгу Бачинську[14].

Більшість членів керівництва кооперативу та редакції часопису були випускницями дівочої гімназії Сестер Василіянок у Львові. Заклад був призначений найперше для піднесення національної свідомості і загальної культури українського громадянства через відповідне виховання та освіту майбутніх матерів, а відтак їх впливу на власних дітей, а також — на оточення. Другою метою було плекання кадрів для розвитку української національно-громадської діяльності [13, с. 32]. Своє призначення гімназія успішно виконувала. За час існування (1906—1939) з її стін вийшли сотні освічених патріоток. Величезний вплив на формування зацікавлень та переконань гімназисток мала заступник директора сестра-мати Северина Париллє, єврейка за походженням, ревна українська патріотка за поглядами і ділами. Саме цій особі гімназистки завдячували прищеплення великої любові до українського народного мистецтва. Сестра-мати сформувала при гімназії поважний етнографічний музей, захопила колекціонуванням і педагогів гімназії, і учениць, і їх батьків. Для гімназисток музей був доступним постійно, вони могли знайомитися з творчими висотами народу, що сприяло формуванню здорового повноцінного національного естетичного смаку. Для засновниць кооперативу «У.Н.М.» плекання українського народного мистецтва стало поважною справою життя, свідомим вибором корисного чину для збудови рідного народу. Сестра Северина співпрацювала з кооперативом впродовж усіх років його існування, зокрема, над визначенням питомих закономірностей українського народного вбрання, способах його популяризації [18, с. 78]. На сторінках «Нової Хати» вона уміщувала спогади, етнографічні розвідки, нариси різної тематики.

Першою структурною одиницею кооперативу стало видавництво «Нової Хати», а його першою продук-

[13] Бонковська Ірина — до «У.Н.М.» прийшла у 30 років у 1928 р., економіст, банкір, член редколегії ж. «Нова Хата», Управи кооп. «У.Н.М.», економіст Гіпотечного Земельного банку у Львові, у кінці війни емігрувала на Захід, працювала в кооперативах «Жіноча праця» у Мюнхені та «Базар» у Філадельфії [26, с. 136].

[14] Бачинська Ольга нар. 1876 р. в родині урядовця залізниці у Стрию, найстарша представниця жіноцтва на керівній посаді в укр. кооп. русі, чи не перша з українок закінчила Торгівельну школу, дружина адвоката І. Бачинського, під час Першої світової війни зорганізувала першу допомогу харчами і ліками Укр. Січ. Стрільцям, керувала харитативною службою у таборі виселенців в Гминді, подружжя Бачинських передало Національному музеєві величезну збірку народних вишивок. Ольга — член численних товариств жіночих, кооперативних, харитативних, одна з директорів «Маслосоюзу». Другу світову війну пережила важко, бачивши руйнування довголітніх надбань громадської праці, фізичні і моральні муки близьких і знайомих. Саму її німці викинули з власної домівки, де пропали численні пам'ятки українського народного мистецтва. Померла у лікарні в Стрию у 1951 році [10, т. 1, с. 1001—1003; 3, с. 413—114].

цією були часописи, зразки узорів до ручних робіт та монограм, і таблиці кроїв. Саме з цим «У.Н.М.» вперше вийшло на публічний огляд на Станіславівському ярмарку у 1926 році [37]. Безпосередньо після першої ширшої презентації товариства розпочато виконання ручних робіт із застосуванням народних вишивок. Восени 1927 року на Хліборобській виставці у Стрию «У.Н.М.» вперше демонструвало свої ручні роботи: вишиванки, пристосовані до облаштування сучасних помешкань та оздоблені вишивкою модні жіночі сукні [38, с. 1—2]. Кооператив відразу здобув великий успіх, зросла кількість замовлень. Праці «У.Н.М.» швидко чи навіть стрімко здобули популярність серед широких кіл українського і не українського громадянства у межах країни та закордоном. Важливим і цінним було те, що у виробах «У.Н.М.» строго дотримувалися точного відтворення першоджерела.

Спершу кооператив об'єднував поодиноких вишивальниць у місті та по селах, яким надавав замовлення або приймав для збуту їх власні твори. Відтак почав зорганізовувати групи вишивальниць («вишивкарські станиці») під керівництвом інструкторок у різних місцевостях по хатах селян (на Львівщині, Яворівщині, Самбірщині, Стрийщині, в околицях Городка, Борщева та ін.) [4, с. 459; 36]. Перший такий осередок заснований у 1927 р. у с. Пчани на Жидачівщині. Інструктор Іванна Білинська керувала роботою 40 дівчат-селянок, які на той час виготовляли більшість виробів кооперативу. Постійні групи майстринь дозволяли ритмічно працювати і вчасно виконувати замовлення [38, с. 1—2]. На 1936 р. «У.Н.М.» мало 13 стабільних майстерень, у яких працювало близько 500 вишивальниць, переважно селянок, що виконували роботи за поданими зразками [4, с. 459].

Важливою ділянкою роботи кооперативу було усунення лихварського посередництва в постачанні матеріалів і знарядь праці, а особливо — при збуті готових виробів. Багато посередницьких структур не тільки визискували домовиробників. Незмірно гіршою шкодою їх дій було ламання мистецьких уподобань народу: замовлення виконувалися за смаками посередників, які не шанували і не розуміли художньої вартості автентичних народних виробів. «У.Н.М.» розпочало енергійну й ефективну протидію цьому явищу і за допомогою економічно-кооперативних заходів, і через свій журнал «Нову Хату».



Редакційна колегія «Нової Хати». Зліва направо: Марія Громницька, Євгенія Вербицька, Константина Малицька, Стефанія Савицька, Лідія Бурачинська, Ірина Бонковська, Олена Залізняк, Ірина Ґурґула. 1934 р.

Поява часопису у червні 1925 р. на рік випередила, як уже зазначалося, виробництво вишивок у кооперативі. «Нова Хата», початково звернена до інтелігенції, швидко стала потрібною, очікуваною і улюбленою серед усіх верств галичан та в усіх осередках української діаспори. А про політичне значення журналу, його націєтворчий потенціал свідчать, зокрема, непоодинокі випадки конфіскації тиражу часопису польською окупаційною владою[15]. Пояснення конфіскації та тексти постанов судів редакція повинна була видруковувати на першій сторінці наступного числа журналу. За даними **польської статистики** лише 1932 р. українські газети зазнали 343 конфіскації [25, с. 79]. Для комуністичної влади журнал «Нова Хата» був настільки небезпечним, що **всі випуски** були заблоковані у спецфондах. У бібліотеках при кадебістській системі довоєнна українська періодика була предметом найбільш суворого нагляду як найбагатше документальне джерело. Бо за відсутності власного державного апарату українці намагалися у пресі фіксувати найголовніші події з життя народу на етнічних територіях та в діаспорі [15, с. 3].

За 14 років з червня 1925 по вересень 1939 він з'являвся 198 разів, з 1925 по 1934 рр. — раз у місяць, з 1935 по 1939 — як двотижневик.

[15] Число 3 за 1929. — за публікацію матеріалів про Ольгу Басараб (Нова Хата. — 1929. — Ч. 4. — С. 2); Число 23 за 1937 (Нова Хата. — 1937. — Ч. 24. — С. 1); Число 21 за 1938 р. — за статтю «В листопадові дні», бо вона за ухвалою Окружного суду пропагує українські націоналістичні сепаратистські гасла і публічно закликає до повалення влади (Нова Хата. — 1938. — Ч. 22—23. — С. 1).



Управління кооперативу «Українське Народне Мистецтво»: Директор Ірина Макух-Павликовська, інженер Стефанія Чижович. 1934 р.

За початковим задумом видавців «Нова Хата» повинна була знайомити читачок з новинами європейської моди та бути порадником у справах домашнього господарства. У перших числах часопису більшість сторінок була зайнята зразками модного жіночого вбрання. Та вже через пів року з початку виходу було окреслено вищі завдання журналу: формувати належну культуру домашнього господарства, українізувати всі можливі його ділянки, а також розвивати активну громадську позицію жіноцтва. Важливою частиною праці редакції був розвиток українського народного мистецтва через поширення інформації про народну творчість взагалі та про її цінність; переконування читачок впроваджувати у щоденний ужиток автентичні пам'ятки народного мистецтва чи їх точні копії, а також пропаганда модерного застосування його традицій. Європейська мода й надалі була присутня на сторінках журналу, але поступово її потіснили моделі з національною стилістикою. Редакція намагалася формувати українську моду.

Головними редакторами «Нової Хати» були Марія Громницька (1925—1926), д-р Марія Фуртак-Деркач[16] (1926—1929) і Лідія Бурачинська[17] (1930—1939). До редакційної колегії належали С. Савицька, Марія Морачевська (учителька прикладного мистецтва), К. Малицька, О. Залізняк, Е. Вербицька, Уляна Старосольська, І. Гладка, І. Ґурґула. З еміграції у Празі співпрацювали: Харитя Кононенко (розстріляна гестапо на Волині, під час Другої світової війни), Валерія О'Коннор-Вілінська, Зінаїда Мірна, Софія Русова, Платоніда Щуровська-Росіневич [4, с. 461].

Засновники «Нової Хати» бажали дати українському жіноцтву «свій» журнал, «прогнати з українських хат чужі видання» і спонукати широкі кола жінок до активної співпраці з часописом. Важливо, що працівники редакції закликали громадянок надсилати свої літературні і науково-популярні праці, «хто охочий приложити своїх рук до духового збагачення нашого жіноцтва...», вони всіляко бажали збудити у жінці творчі сили, щоби вона не була «робучою машиною, а творцем-мистцем» [5]. Редакція намагалася заповнити сторінки різноманітними цікавими матеріалами, також і тісно пов'язаними з сучасністю: окрім виконання головного призначення — плекання народного мистецтва і домашньої культури, задовільнялися літературні інтереси читачок, запити жінки-матері, жінки-господині; висвітлювалися події та проблеми жіночого руху в Україні та світі.

Організатори видання часопису «Нова Хата» визнавали, що «гурток «одчайдушних» жінок, без матеріяльних засобів і без видавничої практики взявся за видання жіночого журналу». Одні глузували, другі вичікували, що з того вийде, а були такі що порадили й допомогли вийти у світ першому жіночому журналові, що обрав за мету пропагувати народне мистецтво й домашню культуру. На закінчення четвертого року видання організатори визнали, що «тверді підмурівки вже покладено, до праці приєднались нові поважні співробітники, які прикрасили видання своїми цінними працями». Тепер є важливим на цій основі збудувати будівлю, яка би «стала незаступною складовою частиною нашої культури»» [39]. І це їм направду вдалося.

[16] Деркач Марія Дем'янівна (Фуртак-Деркачева) — прийшла до кооп. у 30 років — літературознавець, нар. в с. Стусів, тепер Теребовл. р-ну, зак. Празький ун-т, пішла з редакції через звинувачення у «прокомуністичних» поглядах, пропагуванні радянської України. По Другій світ. війні працювала в системі АН УРСР, зокрема, у Наук. б-ці ім. Стефаника у Львові [26, с. 143].

[17] Бурачинська-Рудик Лідія — прийшла до «У.Н.М» у 28 р., журналістка, гром. діячка, нар. в с. Гринява, тепер Верховин. р-ну, сер. освіту здобула в Німеччині, зак. Вищу економічну школу в Празі, редактор «Нової Хати», з 1949 — у США, вчителювала, редактор органу Союзу Українок Америки «Наше Життя» (1951—1972) та «Вісти СФУЖО» (з 1949), заст. і голова СУА, член правління НТШ, автор численних публікацій, зокрема статей до Енц. Укр.-ва, кількох монографій, мешкала у Філадельфії [26, с. 137].

У перші роки видання часопис пропагував народне мистецтво, уміщуючи дві сторінки ручних робіт із застосуванням народних узорів, а також подавав статті на теми з народного мистецтва або шляхетного влаштування оселі. Такі матеріали готували: Софія Вальницька, Ірина Ґурґула, Наталя Коцюбинська (з Києва), сестри Кульчицькі, Ярослава Музика, Марія Рудницька-Охримович, Стефанія Савицька, професор Свєнціцький [39].

Відомості про раціоналізацію хатнього господарства, гігієну жінки, жіночий спорт, виховання дітей, кухню, домашнє шитво формували Осипа Заклинська, Софія Мійська, Зінаїда Мірна, Марія Омельченко, д-р Софія Парфанович, інж. Ліда Пахоліхова (з Чехії), Олекса Саламончук і Олена Федак-Шепарович [39].

У літературній частині уміщували матеріали про визначних українок та іноземок, оригінальні оповідання та переклади. Стисло повідомляли про загальний культурний рух в Україні, включно з підрадянською територією. Такі публікації готували М. Бачинська-Донцова, К. Бобикевич, Олена Вергановська, С. Дністрянська, Остап Грицай, Олена Залізняк, Уляна Кравченко, Юрій Кисілевський, Я. Лагодинська, Константина Малицька, О. Могульська, Софія Олеськів-Федорчак, Марія Роздольська, Мілєна Рудницька, Н. Рудницький, А. Свєнціцька, Степан Сірополко, Дарія Старосольська, Анна Тарасевич-Ортинська, Михайло Матчак, І. Федорович-Малицька [39].

Редактор «Нової Хати» Марія Фуртак у підсумках за перші чотири роки праці зазначає: «Цей підсумок хоч і не блискучий, але не вбогий, з огляду на умови, в яких доводиться працювати» [39].

З 1928 р. щоквартально передплатниці «Нової Хати» отримували таблицю кроїв. Креслення лекал можна було придбати до кожної моделі, поміщеної у часописі. З 1929 р. почалося щоквартальне видання кольорових узорів українських вишивок на окремих аркушах (за величиною аркуша журналу) як безкоштовного додатку до часопису. Узори добиралися з музеїв та присланих до кооперативу пам'яток.

З 1935 р. відділом народного мистецтва керувала спеціальна фахова Колегія ручних робіт так, щоби ця рубрика у «Новій Хаті» охопила якнайповніше історію українського орнаменту. Від цього року додатками були чотири кольорові таблиці узорів, два аркуші кроїв, два аркуші узорів, пристосованих до сучасних виробів (напр. для фелону і хоругви) [21].

Початково накреслені для себе завдання ще у 1922 р. «Українське Народне Мистецтво» здійснювало не самостійно, а спільно з кількома іншими кооперативами. Зокрема, з львівським — «Комета», який виготовляв полотна, з кооперативом «Гуцульщина» і спілкою «Гуцульське Мистецтво» з Косова, з кооперативом «Рільник» з Вільшаниці та іншими кооперативами Яворівщини, які займалися збутом плетінок з шувару та лози і виробів з дерева [4, с. 459]. «У.Н.М.» співпрацювало з художньою майстернею сестер Кульчицьких у Перемишлі. Найтіснішою була співпраця з найстаршим галицьким кравецьким кооперативом «Труд», заснованим у 1900 р. [4, с. 458]. Багато членів «У.Н.М.» були одночасно членами «Труду», зокрема, відома громадська діячка Олена Охримович-Залізняк, яка у вересні 1927 р. очолила управління «Труду». У двадцятих роках цей кооператив мав відділи сукні, білизни, крамницю з кравецьким приладдям і вишивками, школу крою і шиття на 70 учениць і приблизно 450 членів. Кооператив «У.Н.М.» користувався приміщеннями «Труду» для власних потреб. Так як «Труд» і Союз Українок у Львові не мали власного видання до 1935 р. — «Нова Хата» уміщувала на своїх сторінках інформацію про події у цих об'єднаннях.

Одною з ланок структури кооперативу були крамниці для збуту виробів народного мистецтва та матеріалів і знарядь, які одночасно виконували роль виставкових салонів. 1 січня 1928 р. «У.Н.М.» відкрило власний «склад» при вул. Словацького, 14 на I поверсі[18]. Там розміщувалася і редакція «Нової Хати» з відділом мод і ручних робіт [30]. Окрім вишивок, розпочали продаж також дерев'яних і керамічних гуцульських виробів. 8 жовтня 1928 р. через економічні труднощі кооператив переніс своє розташування до будинку «Труду», на площу Ринок, 39. Там же містилася редакція і адміністрація журналу «Нова Хата» [30]. Відтак, з покращенням фінансового стану, було придбане приміщення для крамниці при вул. Костюшки, 1. Участь кооперативу у «Льонарській» виставці у Варшаві дала поштовх для відкриття постійної крамниці у формі салону-виставки при найрухливішій вулиці міста (Маршалківська, 97 а). Цей осередок забезпечував кращий

[18] Тобто — над приміщенням партеру.

збут вишивок та інших виробів художніх промислів. «Нова Хата» повідомляла, що у чужому середовищі, у центрі жвавого промислового і господарського руху, розкішного життя, ці речі не першої потреби, мали особливий попит. Тутешнє жіноцтво не вміє вишивати і не займається вишивкою для розваги і насолоди, як це є в Україні, коли майже кожна жінка чи у місті, чи в селі має клуночок з приладдям до вишивки чи в'язання зі зразками узорів і рисунків. Через те львівська крамниця «У.Н.М.» головним чином продає матеріали до ручних робіт [36]. Збут ручних робіт був налагоджений у США, Канаді, Англії при підтримці різних тутешніх українських об'єднань [29; 4, с. 459].

«У.Н.М.» намагалося поширити діяльність і на інші, окрім вишивки, галузі народних промислів, на модерне пристосування і збут художніх виробів з дерева, килимів, скатертин, хідників, вибійчаних та фарбованих натуральними барвниками текстильних речей. Кооператив став центром збуту та посередником для такого виду промислів, а також центральною гуртівнею постачання матеріалів до ручних робіт: ниток, пряжі, полотен і подібне. Продавалися також і взірці візерунків [4, с. 458].

Ще одною зі структурних складових «У.Н.М.» був Музей кооперативу. Редакція «Нової Хати» закликала читачок надсилати різні пам'ятки, які «стануть загальнонародним добром, а ми виконаємо потрібну культурну роботу» [11]. «Львівські музеї не мають повних збірок ноші з усіх частин України, не мають навіть комплетів найбільш характерних зразків галицької селянської ноші; швидше їх можна знайти в етнографічних музеях Відня, Петербурга, Будапешта» [23]. Через те виготовлення моделей за народними традиціями у Львові «справляє значні трудноші щодо збереження чистоти стилю» [23]. Про надіслані до мистецького відділу пам'ятки для Музею повідомляла «Нова Хата». Мистецький відділ кооперативу «У.Н.М.» користувався етнографічними збірками вишивок Клубу Русинок, Музею НТШ, збірками Озаркевич-Величкової, Ольги Бачинської, Данила Щербаківського з Національного музею та друкованими виданнями і альбомами Олени Пчілки, Клубу Русинок та ін. [6].

У 1935 р. було засновано Клуб «Нової Хати», який здобув велику популярність — це товариський клуб для ближчого і безпосереднього контакту з передплатницями часопису, для членів кооперативу і його гостей надавалася можливість перечитати свіжі щоденні часописи, переглянути ілюстровані журнали, побувати на дискусійних вечорах на актуальні теми. Відкриття Українського Жіночого Клюбу при «Новій Хаті» відбулося 23 вересня. Він повинен був діяти щоденно з 17 по 20 годину, а «клюбові сходини» з програмою планувалося проводити щопонеділка [36]. Клуб часто влаштовував у Львові, часом і по інших містах Галичини дискусійні вечори з показами мистецьких пам'яток, народної ноші, модерного хатнього облаштування і господарювання, покази досягнень молодого українського промислу. Цією ділянкою праці кооперативу керувала член редколегії часопису «Нова Хата» — Н. Гаврих-Костецька [4, с. 459].

Члени кооперативу «У.Н.М.» брали активну учать в українському громадському і кооперативному русі, у підтримці зв'язків з міжнародними жіночими та жіночими кооперативними об'єднаннями, представлені України на їх з'їздах, конгресах і под. Журнал «Нова Хата» гідно репрезентував українську культуру та модерний жіночий український рух закордоном [4, с. 459].

«Українське Народне Мистецтво» — промисловий кооператив, заснований 1922 р. ґроном високоосвічених та суспільно активних осіб зі львівського українського інтелігентного жіноцтва. Він був одним з вельми дієвих чинників творення національно-культурного феномену Галичини. Серед нечисленних галицьких промислових кооперативів, здебільшого кравецьких та торгівельних, «Українське Народне Мистецтво» було особливим винятком через обрану незвичайну мету — підтримку народного мистецтва, найперше вишивки, та плекання домашньої культури. Працівники кооперативу боролися за українську ідею через пропаганду українізації тогочасного міського вбрання, облаштування житла та храму. Вони намагалися засобами народного мистецтва утвердити почуття національної належності найперше серед міської частини українського суспільства, яка, як відомо, зазнавала найбільшого асиміляційного впливу. Утвердити «український стиль» у повсякденні, у творенні національно означеного сучасного модного одягу та облаштування помешкання є незаперечною високою заслугою кооперативу. «У.Н.М.» намагалося українізувати якнайбільшу частку предметного оточення українця та усі різновиди і компоненти вбрання — від білизни і

пляжних костюмів до вечірньої сукні. Проблема українізації міського вбрання, української моди не втрачає актуальності відколи її означили діячі кооперативу «У.Н.М.».

Досвід кооперативу «Українське Народне Мистецтво» з огляду на величезний потужний культурний вплив, дієвість застосованих засобів для досягнення поставленої мети гідний поновлення і поширення на терені Української держави. Успішна і плідна діяльність кооперативу у пору підневільного стану країни вельми актуальний для українського суспільства початку XXI ст., бо подає випробувані, практичні засоби збереження і розвитку національного мистецтва.

1. *Богачевська-Хомяк М.* Білим по білому. Жінки у громадському житті Західної України. 1884—1939 / Марта Богачевська-Хомяк [переклад за виданням : *Martha Bohachevsky-Chomiak*. Feminists Despite, Themselves : Women in Ukrainian Community Life, 1884—1939. — Edmonton : University of Alberta, 1988]. — К. : Либідь, 1995. — 424 с. + іл.
2. *Богачевська-Хомяк М.* Крок за кроком. Вступ / Марта Богачевська-Хомяк, д-р істор. наук, проф. (США) // Дядюк Мирослава. Український жіночий рух у міжвоєнній Галичині. Між гендерною ідентичністю та національною заангажованістю. — Львів : Астролябія, 2011. — С. 5—6.
3. *Витанович І.* Прояви національно-економічної свідомости в українській громадській думці й науці / Ілля Витанович // Витанович І. Історія українського кооперативного руху. — Нью-Йорк : Товариство української кооперації (ТУК), 1964. — С. 40—43.
4. *Витанович І.* Співпраця жінок в західньо-українському кооперативному русі / «Українське Народнє Мистецтво» // Витанович І. Історія українського кооперативного руху. — Нью-Йорк : Товариство української кооперації (ТУК), 1964. — С. 455—461.
5. Від Видавництва // Нова Хата. — 1927. — Ч. 12. — С. 20.
6. В справі збирання народних вишивок / редакційна стаття // Нова Хата. — 1929. — Ч. 8—9. — С. 5.
7. *Грицак Я.Й.* Нарис історії України: формування модерної української нації XIX—XX ст. / Я. Грицак. — К. : Генеза, 1996. — 360 с. + іл.
8. *Думанська О.* «...За ктиторів та доброчинців» / О. Думанська // Іван Тиктор: талан і талант : монографія / Надія Зелінська, Лідія Сніцарчук, Е. Огар та ін., керів. авт. колективу О. Думанська. — Львів : Українська академія друкарства, 2007. — С. 25—33.
9. *Дядюк Мирослава.* Український жіночий рух у міжвоєнній Галичині. Між гендерною ідентичністю та національною заангажованістю : монографія / Мирослава Степанівна Дядюк ; видання Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. — Львів : Астролябія, 2011. — 368 с. + іл.
10. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина : в 11-ти т. / репринтне відтворення видання 1955—1984 рр. ; відп. ред. Володимир Кубійович. — Львів : НТШ, 1993—2003. — 4015 с.
11. Збірка народних узорів «Нової Хати» / редакційна стаття // Нова Хата. — 1929. — Ч. 6. — С. 8.
12. *Зелінська Н.* Газета «Новий час» / Надія Зелінська // Іван Тиктор: талан і талант : монографія. — Львів : Українська академія друкарства, 2007. — С. 99—110.
13. *Ісаїв Петро.* Нарис історії гімназії Сестер Василіянок у Львові / П. Ісаїв // Український Архів. Пропам'ятна книга гімназії Сестер Василіянок у Львові / ред. колегія : гол. редактор Василь Лев, члени Анна Кобринська, Дора Рак, Степанія Бернадин і ін. — Т. XXII. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто : НТШ у Нью-Йорку, 1980. — С. 17—35.
14. *Крип'якевич І.* Історія України / Іван Петрович Крип'якевич ; ред. колегія Ю.П. Дяченко, В.О. Замлинський, Л.Г. Мельник і ін., Ф.П. Шевченко (голова). – Львів : Світ, 1990. — 520 с.
15. *Крушельницька Л.І.* Передмова / Лариса Іванівна Крушельницька // Зб. праць наук.-дослід. центру періодики / ред. кол. : М.М. Романюк (відп. ред.) та ін. — Вип. 1. — Львів : Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, 1994. — С. 3—5.
16. *Кость С.* Західноукраїнська преса першої половини XX ст. у всеукраїнському контексті (засади діяльності, періодизація, структура, особливості функціонування) / Степан Андрійович Кость. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 514 с.
17. *Кость С.* Жіноча преса / Степан Кость // Вісник Львів. ун-ту. Серія журналістики. — 2007. — Вип. 30. — С. 123—141.
18. *Лев Василь.* Мати Северина Париллє, ЧСВВ / Василь Лев // Український Архів. Пропам'ятна книга гімназії Сестер Василіянок у Львові. — Т. XXII. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто : НТШ у Нью-Йорку, 1980. — С. 77—79.
19. *Мориквас Н.* Меланхолія Степана Чернецького : есей / Надія Мориквас. — Львів : Світ, 2005. — 384 ст. + іл.
20. *Мудрий Василь.* Змагання за українські університети в Галичині / Василь Мудрий ; редактор Олег Романів // Василь Мудрий. Українознавча бібліотека НТШ. — Ч. 12. — Львів ; Нью-Йорк : НТШ, 1999. — 194 с. + іл.
21. На порозі нового року / ред. стаття // Нова Хата. — 1935. — Ч. 2. — С. 2 (Обкладинка).
22. *Нога О., Яців Р.* Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова. 1860—1998. Матеріали до довідника. До 100-річчя Товариства для Розвою Руської Штуки / Олександр Нога, Роман Яців. — Львів : Українські технології, 1998. — 122 с.
23. *О. З.* Примітки з приводу конкурсу / Олена Залізняк // Нова Хата. — 1928. — Ч. 7—8. — С. 12.

24. *Пашук А.* Українська церква і незалежність України: Монографія / Андрій Пашук. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — 364 с.
25. *Передирій В.* Журнал «Нова Хата» як тип видання (1925—1939 рр.) / Валентина Передирій // Зб. праць наук.-дослід. центру ... — С. 79—89.
26. *Передирій В.* Українські періодичні видання для жінок в Галичині (1853—1939 рр.). Анотований каталог / Валентина Андріївна Передирій. — Львів : Мета, 1996. — 192 с. + іл.
27. Показ виробів українського промислу у Львові // Торговля і Промисл. — 1936. — Ч. 6. — С. 1.
28. *Раковський Р.* Львів — централя української кооперації / Роман Раковський // Наш Львів. Ювілейний збірник. 1252—1952. — Нью-Йорк : Червона калина, 1953. — С. 170—174.
29. Ріжні вісти // Нова Хата. — 1928. — Ч. 7—8. — С. 9.
30. Ріжні вісти // Нова Хата. — 1928. — Ч. 11. — С. 18.
31. *Романів О.* Національна вища школа як фактор самозбереження українства / Олег Романів // Мудрий Василь. Змагання за українські університети в Галичині. — Львів ; Нью-Йорк : НТШ, 1999. — С. 7—18.
32. *Січинський В.* Архітектура і мистецтво Львова / Володимир Січинський // Наш Львів. Ювілейний збірник. 1252—1952. — Нью-Йорк : Червона калина, 1953. — С. 62—74.
33. *С. К-а.* «Українське Народнє Мистецтво» // Нова Хата. — 1926. — Ч. 1. — С. 18.
34. *Скопляк Я.* Торговля, промисл і орґанізація // Торговля і Промисл / Я. Скопляк. — 1934. — Ч. 2. — С. 1.
35. *Сніцарчук Л.* Українська преса Галичини (1919—1939 рр.) і журналістикознавчий дискурс / Лідія Сніцарчук. — Львів : Відділення «Наук.-досл. центр періодики» ЛНБУ ім. В. Стефаника, 2009. — 416 с.
36. *С.* Про Звичайні Загальні Збори кооперативу «У.Н.М.» // Нова Хата. — 1935. — Ч. 21. — С. 4.
37. II Українська Ярмарка в Станиславові // Нова Хата. — 1926. — Ч. 11. — С. 18.
38. Українське Народнє Мистецтво на Хліборобській виставці в Стрию // Нова Хата. — 1927. — Ч. 10. — С. 1—2.
39. *Фуртак Марія.* І знову рік минув ... / Марія Фуртак // Нова Хата. — 1928. — Ч. 12. — С. 22.
40. *Шаблій О.* Життєвий і творчий шлях Олени Степанів / Олег Шаблій, Олександра Вісьтак // Олена Степанів. Наукові праці. Есе. Спогади / за ред. Олега Шаблія. — Львів : Видавн. центр НТШ, 2003. — С. 10—128.
41. Що таке «У.Н.М.»? // Господарсько-Кооперативний Часопис. — 1922. — Ч. 6. — С. 64.
42. Яка ваша думка? // Нова Хата. — 1934. — Ч. 12. — С. 4—5.
43. *Яців Р.* Художник і українське ділове життя Львова 1920—1930-х років: візуальна ідентифікація стосунків / Роман Яців // Яців Р. Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії. Зб. статей. — Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2006. — С. 69—93.

Romana Dutka

LVIV COOPERATIVE «UKRAINIAN FOLK ART»: PREREQUISITES OF THE ESTABLISHMENT AND ORGANIZATIONAL STRUCTURE

Information on the establishment and structure of Lviv cooperative «U.F.A.» has been presented against the background of concise description of separate phenomena in political, economic and cultural development of Western Ukrainian society through 1920—1930s. Under conditions of statelessness and expansion of foreign cultures the cooperative «U.F.A.» had stood for Ukrainians' national distinctness The cooperative worked on formation of the peculiar Ukrainian modern style of clothing and arrangement of home and the church on the basis of native traditional art as well as on the forwarding of active social position of Ukrainian women.

Keywords: Lviv cooperative «Ukrainian Folk Art», magazine «Nova Khata» («New Home»), Ukrainian embroidery, national identity, Western Ukrainian society of the 20—30's of the 20th century.

Романа Дутка

ЛЬВОВСКИЙ КООПЕРАТИВ «УКРАИНСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО»: УСЛОВИЯ СОЗДАНИЯ И ОРГАНИЗАЦИОННАЯ СТРУКТУРА

Информация о создании и структуре львовского кооператива «Украинское Народное Искусство» представлена на фоне краткого описания отдельных явлений политико-экономического и культурного развития западноукраинского общества 20—30-х гг. XX в. Коператив «У.Н.И.» отстаивал национальную обособленность украинцев в условиях безгосударственности и экспансии чужих культур. Кооператив работал над формированием своеобразного современного украинского стиля одежды и обустройства жилищ и храмов на основе родного традиционного искусства и над продвижением активной общественной позиции украинских женщин.

Ключевые слова: Львовский кооператив «Украинское Народное Искусство», журнал «Нова Хата», украинская вышивка, национальная идентичность, западноукраинское общество 20—30-х гг. XX века.



Ольга ОЛІЙНИК

СТИЛІСТИКА МОДЕРНУ В ДЕКОРІ ЛІТУРГІЙНО-ОБРЯДОВИХ ТКАНИН ГАЛИЧИНИ НА ЗЛАМІ XIX—XX СТОЛІТЬ

У статті розглянута проблема проникнення й утвердження стилістики модерну у декор церковних тканин Галичини. Розвиваючись у єдиному руслі з європейським модерном та синхронно з іншими видами церковного мистецтва, тканини сприяли формуванню новітнього образу українського храму. Модерні тенденції у літургійно-обрядових творах, зокрема параментиці, свідчили про розвиток самостійної течії українського мистецтва з багатою образно-символічною художньою системою.

Ключові слова: модерн, тканини, облачення, стилістика, візерунок.

Європейський художній стиль модерн, формування основних ознак якого припадає на кінець XIX ст., з незначним запізненням ширився на схід, в українські провінції тогочасної Австро-Угорської імперії. Територіальна та суспільно-політична приналежність Галичини до західноєвропейської спільноти сприяли проникненню й утвердженню нових стилістичних тенденцій з культурно-мистецьких центрів, основним з яких залишався Відень. На це вказує, насамперед, місцева назва новітнього мистецтва (модерну) — *сецесія*, яку стосували найчастіше в Австрії [28, с. 6; 24, с. 186].

Модерні формотворчі засоби і прийоми неоднозначно сприймалися у специфічному мистецькому середовищі Галичини, сформованому на естетиці історичних стилів та народній традиції. Ще важче утверджувалися вони у церковному образотворчому та декоративному мистецтві. Упереджено сприйняли нові віяння представники української еліти та духовенства, які розгорнули широке обговорення проблеми на сторінках громадської періодики [36, с. 1; 26, с. 200—204].

Важлива роль у розвитку національного релігійного мистецтва в той період належить митрополиту Андрею Шептицькому. Відзначаючи життєдайний вплив візантійської духовної культури на українську, греко-католицький митрополит визнає, що із занепадом Царгорода Українська Церква «повинна шукати живий, опертий на єдності віри зв'язок із західною культурою, який дасть їй нове життя і запоруку світлого розвитку» [35, с. 1]. Проте, щодо впровадження модерних мистецьких форм у церкві, Андрей Шептицький наголошував на виваженій позиції митця, який не повинен механічно їх відтворювати (рівно ж як боятися чужого впливу), а творчо інтерпретувати новітні надбання інших культур на ґрунті української традиції. Така мудра позиція поборника Христової віри і національної самосвідомості, особисте патронування митрополитом мистецьких процесів та художньої освіти спричинили появу, а згодом — поступове утвердження стилістики модерну в релігійному мистецтві Галичини, зокрема його текстильної галузі — параментики[1].

[1] ***Параментика***, від ***параменти*** (лат. paramenta — *sacra paramenta, sacra indumenta* — святі шати) — галузь літургійного ремісництва з виготовлення облачення духовних осіб для здійснення Найсвятішої Жертви (*див.: Олійник О.* Українські церковні тканини: типи, похо-



Воздух, ост. чв. XIX ст., с. Повергів (Миколаївський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-1132/5

В контексті заявленої проблеми поняття «галицька параментика» охоплює тканинні літургійно-обрядові атрибути, які затрималися в Українській Церкві (головно греко-католицького обряду) з середини XIX — до середини XX ст., а саме: ***облачення*** духовних осіб (головним чином священиче — стихар, фелон, єпитрахиль, поручі, пояс), ***сакральні покрови*** (покрівці і воздухи, суконки на дарохранительниці, покрови Св. Престолу), ***церковно-обрядові*** вироби (процесійні — плащаниці, хоругви, фани, шалі, бурси; завіси — катапетасми, антипедіуми, покрови аналоя, тетраподу тощо). Більшість цих атрибутів шили та декорували місцеві ремісники — кравці та гаптярі, рідше в Галичину потрапляли вони у готовому вигляді. Промислові тканини та позументну фурнітуру часто стихійно завозили з інших країн (переважно європейських центрів параментики) і вже на місці майстри виконували гапти та оздоблювальні роботи згідно з традиціями візантійського літургійного обряду. Більш організована форма праці була налагоджена наприкінці XIX — третині XX ст. у лаврських чернечих майстернях та робітнях українських священичих спілок («Ризниця» і «Достава»).

Тривалі пошуки художньої форми декору останньої чверті XIX ст., коли в одному і тому ж творі співіснували еклектичні та стильові ознаки, свідчили про перехідний період у формуванні декоративної системи оздоблення літургійно-обрядових виробів на зламі століть. Пошуки художнього вирішення виявилися у своєрідній стилізації, площинно-лінійному трактуванні декору. У 1899 р. І. Труш зазначав: «Вік 19 — то передусім вік розвою колориту в малярстві; модернізм є спрощення його od minimum і немов реакцією на користь рисунка, котрий іноді стилізується; до орнаменту впроваджуються нові, цілком ще не зужиті мотиви рослинні» [33, с. 146]. Це підтверджують і наявні в церквах пам'ятки параментики. Трилисті закінчення хрестів з опліч облачень доповнені пелюстками, пуп'янками, галузками, уподібнюються квітам, що приводить до засилля стилізованого орнаменту на літургійних предметах початку XX ст. — очевидним сецесійним впливам.

Водночас активний рух громадськості, Церкви за відродження національного мистецтва і піднесення рідного промислу сприяли відродженню традиційних елементів, народним інспіраціям у творах модерного спрямування. Це визначальні ознаки нового напряму в українському мистецтві кінця XIX — початку XX ст., який в кінцевому вияві отримав назву «український стиль» (локальні визначення — «руський стиль», «гуцульський стиль», «гуцульська сецесія» тощо). У сучасній мистецтвознавчій науці цей напрям у західноукраїнському модерні відомий як «національно-романтична сецесія» [24, с. 191].

Відродити основи церковного мистецтва в Галичині, започаткувати і утвердити «український» стиль у літургійних виробах (у тому числі шатах) були покликані церковні кредитні спілки, появі яких сприяли суспільно-політичні передумови кінця XIX ст. та новий поштовх розвитку промисловості. Завдяки спілкам «Ризниця» (1893—1939) і «Достава» (1905—1942) [30, с. 89—100] виробництво церковної утварі до початку 40-х рр. XX ст. зосереджувалося у руках місцевих священиків. З'явившись в умовах жорсткої конкуренції з розвинутими чужоземними торговельними підприємствами та нелояльної політики польського уряду, вони змогли утвердитися на ринку завдяки підтримці українського духовенства та якісній мистецькій продукції. У галицьких церквах появилися мистецькі літургійні твори, витримані

дження, символіка // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4 (100). — С. 680).

в дусі українського обряду, що загалом сприяло піднесенню величі богослуження. У різних галузях мистецтва — малярстві, різьбярстві, бронзівництві, столярстві, і, зокрема, параментиці, виринув цілий ряд визначних талантів (хоч і безіменних), які, гуртуючись довкола «Ризниці» та «Достави», у професійних мистецьких творах старалися поглибити самобутність рідного обряду і своєрідність орнаментики.

Українські священичі спілки активно розбудовують свої інфраструктури в містах Галичини (Львів, Самбір, Станіславів, Перемишль, Кросно) і пропагують продукцію на різноманітних міжнародних та регіональних літургійно-промислових виставках, де в змаганні з польськими підприємствами («Лігою промислової помочі», «Товариством для виробу і продажу літургійних шат в Кросні») завойовують заслужене визнання організаторів і прихильність громадськості — у Львові (1909), Стрию (1909), Коломиї (1912) [30, с. 92]. У виставкових творах проходять апробацію перші паростки модерних формотворчих пошуків у церковному мистецтві. Значну роль у формуванні позитивних поглядів суспільності на сучасне мистецтво (в тому числі церковне) відіграла новосформована генерація мистецької еліти, яка засвоїла найпередовіші напрями тогочасної європейської культури.

Мистецька стилістика промислових тканин для пошиття виробів літургійно-обрядового призначення кін. XIX — поч. XX ст. в основному не відрізняється від тканин світського характеру, за винятком окремої групи — з сакральною символікою і каліграфічним орнаментом, які походили з центрів літургійного ткацтва (наприклад, Ліона, Берліна, Відня). У Галичині це переважно привізна продукція відомих західноєвропейських ткацьких мануфактур, а також польських і українських (рідше російських), декоративна система яких виявляє ознаки延 пануючого мистецького стилю — модерну.

Для розрізнення аналогічних виробів різних фірм були введені обов'язкові при виробництві спеціальні охоронні марки. У Галичині, як і на всій території Австро-Угорської імперії, вони були узаконені цісарським указом від 1880 року. Охоронною маркою вважався так званий підпис підприємства у вигляді повної його назви, умовного скорочення, абревіатури чи графічного знака (як, наприклад, нашивки на священичих шатах «Товариства Ризниця в Самборі» чи «Достава»).



Тканина фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст., с. Старий Витків (Радехівський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-77/1

Порівнюючи художні особливості промислових тканин другої половини XIX — середини XX ст. з висновками сучасних дослідників декоративного мистецтва Галичини (Ю. Бірюльова, О. Ноги, Р. Грималюк, М. Станкевича) [28; 29, с. 215; 27, с. 67—70; 32, с. 287—302], погоджуємося з загальноприйнятим поділом цього складного і суперечливого періоду щодо появи нових стилістичних тенденцій у декорі:

1) ***еклектизм*** або історизм (60-ті рр. XIX — початок XX ст.) — використання декоративних прийомів античного мистецтва, історичних художніх стилів та течій Європи, мистецтва Японії, Китаю та країн Сходу;

2) ***модерн*** або «сецесія» (кін. XIX ст. — 1914 р.);

3) ***авангардні*** течії (1920—1940-ві рр.) — стилістика конструктивізму, ар деко у контексті загальноукраїнської ідеї створення т. зв. «українського стилю».

Така періодизація щодо літургійних шат має значну долю умовності, оскільки у Галичині в силу існування кількох мистецьких орієнтирів і строкатості етноестетичних смаків не вдалося сформувати єдиного мистецького напрямку [29, с. 214, 224]. В умовах відставання економічно-політичного та куль-



Фелон т-ва «Достава», поч. ХХ ст. зі с. Старява (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)

турного життя північно-східних провінцій імперії, якими були галицькі землі, нові естетичні пріоритети не встигали виробитися у рамках однієї стилістики. Тому кожен з означених періодів мав певну тяглість: при домінуванні генеральної мистецької ідеї одночасно існували протилежні тенденції, породжені індивідуальним почерком окремої майстерні та кон'юктурою ринку.

Хоч об'єктом нашої уваги є декоративна система модерну, вважаємо за доцільне побіжно торкнутися історичного контексту. Захоплення мистецтвом попередніх епох у другій половині XIX ст., відсутність стійких естетичних ідей у час стрімких політичних та економічних змін позначилися на загальноєвропейських тенденціях декоративного мистецтва, зокрема фабричні узорні тканини одні з перших відреагували на його новий напрям — *еклектизм* (інша редакція — історизм). Джерелом для копіювання та наслідування стали орнаментика, технічні прийоми давніх тканин (доби пізньої готики, ренесансу і бароко), а також твори в стилі рококо та ампір. Композиції промислових узорних тканин цього напряму характеризуються певним перенасиченням декоративних елементів, серед яких могли «вживатися»: мотиви рослинного орнаменту (готичні — чортополох і плід граната, ренесансні — пальметка і акант, барокові — виноград і піон, пишні трояндові гірлянди та вінки польової флори рококо) з геометричним (медальйонами, овалами, квадрофоліями, стрільчатим обрамленням), християнська символіка і каліграфічні знаки, архітектурні деталі і геральдична емблематика.

Зразком декору для урочистого священичого облачення української церкви впродовж віків залишався тканий орнамент середньовічних італійських шовкових брокатів і оксамитів. На основі реальних пам'яток і замальованих візерунків професійні художники-орнаменталісти створювали проекти для фабричного виробництва. Зважаючи на технічні можливості промислових станків, орнамент у пізніших аналогах більш схематичний і спрощений від італійських прототипів [23, с. 21].

Наслідування ***барокових*** візерунків у промислових тканинах викликало появу динамічних композицій із зигзагоподібним або хвилеподібним орнаментом. Ці крупноузорні шовкові тканини нагадують пишні італійські й французькі брокати, аксамити і атласи XVIII століття. Яскраво проілюструвати сказане допоможуть тканини фелонів третьої чверті XIX ст. зі золотими акантовими гірляндами і кольоровими квітами — з Раковець [2], Трушевичів [19], Сушиці Великої[2], Мосорівки[3] та інші. Для них властивий криволінійний ритмічно-пластичний рух орнаментальної форми, яку творять групи лугових квітів з головками троянд і динамічні завитки акантових листків. Орнаментальні мотиви вирішені переважно локальними плямами, тільки незначні кольорові градації моделюють квітки (поліхромні ділянки виконані лансируванням). Особливо популярними стають мотиви троянд, колосків, виноградної лози і грона, рівномірні розсипи яких вкривають тканину (покров зі Садковичів[4]) або сплітаються у гірлянду (похоронний фелон з Делеви[5]).

[2] ПМА з с. Сушиця Велика (С.-Самб., Львів.), ц. Положення риз Пресв. Богородиці (1833—1839 рр.) — воздух з великими акантовими гірляндами, друга пол. XIX ст.

[3] ПМА з с. Мосорівка (Заст., Чернів.), ц. Св. Архст. Михаїла (1892 р.) — фелон і воздух біло-золоті, друга пол. XIX ст.

[4] ПМА з с. Садковичі (Самб., Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1909 р.) — тканина, третя чверть XIX ст.

[5] ПМА з с. Делева (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Введення в храм Пресв. Богородиці (1825 р.) — фелон жалобний, друга пол. XIX ст.

Подібні тенденції в декорі продовжуються і в наступне десятиліття — білі брокати фелонів 1880-х рр. з Винників [7] та Нагуєвичів [17], проте малюнок тут суттєво здрібнюється, активною стає лінія і світлотіньове моделювання квітів.

Орнаментальну тему тканин, що наслідували стилістичні ознаки ***рококо***, творили натуралістично трактовані мотиви листя і квітів троянди із застосуванням світлотіні. На зміну важким фактурним брокатам з'являються тонкі шовкові тканини типу тафти та атласу. Важливим засобом виразності в рококо є асиметрія, тому складні групи дрібних квіткових мотивів підпорядковували криволінійному ритмічному рухові. Частіше їх розташовують довільно в різних поворотах, з використанням як рівномірного розсипу, так і концентрації (розрідження) на певних ділянках. Переважають ніжні відтінки зелені, пастельні рожеві, голубі й золотисті на білому або брунатному тлі.

Стилістика рококо помітна у візерунках з довільним розташуванням квіткових груп, наприклад, на воздуху з Ісакова[6], фелонах Долинян [10] і околиці Львова [6]. Зокрема оригінальний орнамент другого зразка творить щільний візерунок округлих форм з квітковими мотивами на імітованій сітчастій фактурі гіпюру. Динамічна структура композиції, застосування асиметричних мотивів у різнобічних рухах — це очевидні впливи азійської орнаментики. Рослинний візерунок львівської пам'ятки збагачують елементи текстильної фурнітури — низки бахроми. Зовсім довільне і реалістичне зображення розлогих квітучих галузок на вибійчаній баї стихаря з Мосорівки[7] та вибійчаному фелоні з Ямного [8], які належать до останньої чверті XIX ст.

Унікальним випадком серед виявлених пам'яток галицької параментики є використання тканин з візерунком ***гротесків*** — дивовижне поєднання рослинних мотивів, фантастичних птахів та архітектурних деталей. На вертикальну вісь нанизані більші-менші букети (вниз голівками) з півоній, квітучих гілок і округлих плодів, півсферична люстра з підвісними елементами та гірлянда з великим бантом. Спадаючі галузки квітів з двох сторін підтримують у дзьобах дивовижні птахи, а замикають симетричну композицію вздовж по краях — фрагменти канделябрів, архітектурні деталі та ваза-урна з оберемком подовгастих листків (пір'я). Однакова тканина зафіксована на двох фелонах другої половини XIX ст. різних районів — з Рогатинщини [1] і Самбірщини[8].



Фелон 1880-1890-х рр., с. Нагірці (Кам'янко-Буський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-929/1

Найхарактерніший орнамент італійських тканин доби Відродження т. зв. «*гранатовий*» взір (стилізований рослинний орнамент з домінуючим мотивом плода граната) відроджується у європейській параментиці в другій половині XIX століття [16]. Поступово мотив набирає нових стилістичних ознак модерну і на піку своєї популярності (поч. XX ст.) його пропорції видовжуються, з'являються сплети тонких довгастих пагонів і буйний цвіт, а основний декоративний ефект належить лінійному рисунку і кольоровим вкрапленням. Сказане в першу чергу стосується тканин, які використовували для пошиття літургійних виробів галицькі священичі спілки «Ризниця» і «Достава». Це шовкові адамашки і оксамити польського, австрійського, французького виробу, в меншій мірі представлена місцева продукція. Тут головний мотив здрібнений чисельними деталями і

[6] ПМА с. Ісаків (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Перенесення мощів св. Миколая (1926—1928) — воздух 1860—1880 рр.

[7] ПМА з с. Мосорівка (Заст., Чернів.), ц. Св. Архст. Михаїла (1892 р.) — стихар з вибійчаної баї, ост. чв. IX ст.

[8] ПМА з с. Букова (Самб., Львів.), ц. Вкмч. Димитрія (1727 р.) — фелон білий сер. XIX ст.



Тканина фелону поч. XX ст. зі с. Вислобоки (Кам'янко-Буський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-932

підпорядкований сітчастій ритмічній будові орнаменту. Крім того, гранат набирає інших морфологічних ознак і видозмінюється подібною формою — цвітом чортополоха або ріп'яха, екзотичним плодом, наприклад ананаса тощо.

Літургійні тканини від самбірської «Ризниці» представляють значну варіантність візерунків із зазначеним мотивом. Це середньорапортні композиції медальйонного типу з локальним трактуванням мотивів (шовкові адамашки з облачень сіл Доляни [11] і Чоловичі[9], тиснені оксамити з Княжполя[10] і Красова[11]), кольоровим плямовим вирішенням (лансировані адамашки з Болозви Долішньої і Княжполя[12]) та лінеарно-плямовим рисунком (адамашки з Брониці [3], Тисовиці[13], Кліцка[14]). Графічністю орнаменту відзначаються тканини облачень львівської «Достави» — з сіл Бистриця і Солонсько поблизу Дрогобича [18], Солонсько [12], Ямне [9], Старява[15] та інші.

Незначна кількість галицьких пам'яток параментики репрезентує окремий тип суто ***літургійних*** тканин, тобто з християнською символікою, шрифтовими елементами (монограмами Ісуса Христа, текстами тропарів) та біблійними іконографічними сюжетами. Загалом це статичні композиції з виразним зображенням літургійних символів і трактуванням сакральної суті шати. На фелоні й єпитрахилі з Сокирчина[16] (Івано-Франківщина) спостерігаємо означений тип візерунку зі сріблотканої тканини. Мотив-домінанту — рівнораменний хрест з вписаною у кутовий простір рамен монограмою Ісуса Христа — Переможця (IC XC — NIKA), розташовано в рапорті за принципом косої сітки. Розводять і доповнюють основний мотив символи Старого і Нового Заповіту: зображення на хмарі скрижалей Мойсея з десятьма заповідями і євхаристійної символіки (чаша і голуб позначають сходження Святого Духа) символізують поєднання обидвох Завітів у християнстві. А зірка царя Давида вказує на царський статус Ісуса Христа.

Проникнутий подібною християнською символікою інший візерунок — з брокатних шат [22] і воздуха з Повергова [4]. Майже аналогічний набір символів розташовано за відмінним композиційним принципом, а саме — з прямолінійним поздовжнім рухом орнаментальної форми. Домінантні мотиви відзначаються складністю внутрішньої будови: перший утворюють старозавітні скрижалі, хрест і чаша Ісуса в клубах хмари, яку підтримує розхилий кубок на довгій тонкій ніжці; другий — соляний мотив з шістнадцятьма променями та «мальтійським» хрестом у центрі. Вертикальному руху підпорядковані виноградна лоза, яка обвиває ніжку кубка з одного боку і торкається гроном чаші (символ євхаристійної жертви Христа). Також вверх вибудовується друга орнаментальна форма — з шестикутної зірки у вінку акантових листків, об'єднуючи соляні моти-

[9] ПМА з с. Чоловичі (Город., Львів.), ц. Св. Ап. Филипа (1891 р.) — воздух великий і покрівець жалобні 1911—1915 рр.

[10] ПМА з с. Княжпіль (Ст.-Самб., Львів.), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1864 р.) — фелон бордовий 1911—1915 рр., «Ризниця» в Самборі.

[11] ПМА з с. Красів (Микол., Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1896 р.) — фелон бордовий 1911—1915 рр., «Достави»(?)

[12] ПМА з с. Болозва Долішня (Самб., Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1939 р.) — фелон поч. XX ст.; Княжпіль (Ст.-Самб., Львів.) — фелон 1911—1912 рр., «Ризниця» в Самборі.

[13] ПМА з с. Тисовиця (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Параскеви (1681 .) — фелон 1905—1910 рр., «Ризниця» в Самборі.

[14] ПМА з с. Кліцко (Город., Львів.), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1603 р.) — фелон золотистий 1910—1915 рр.

[15] ПМА з с. тарява (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Параскеви (1865 р.) — фелони 1910—1920 рр. (один з оригінальною нашивкою «Достави»).

[16] ПМА з с. Сокирчин (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Св. безсеребреників Косьми і Дем'яна (1866 р.) — фелон синій (1870—1880 рр.).

ви. В обидвох розглянутих пам'ятках сріблястий візерунок виводиться на синьому фоні. Гіпотетично могли використовували й інші поєднання барв, які однак не вдалося зафіксувати. Популярність синьої барви можна швидше пояснити тим, що в другій половині XIX ст. вона стає доступнішою через регулярні зв'язки Європи з колоніями (Індією), тому й церква дозволяє її для літургійних шат.

Від Л. Жарновецького [37] довідуємося, що в параментиці використовувалася т. зв. *Pallia litterata* — шовкова середньовічна тканина, в рисунок якої входили літери або цілі тексти. Більшого поширення цей композиційний прийом зазнав у тканинах латинського обряду XIX ст., у час відродження романських засад. Не залишалися осторонь європейських тенденцій в орнаментиці й галицькі замовники. З цінників «Товариства для виробу і торговлі риз церковних» [34] у Самборі за 1896—1897 рр. довідуємося про використання самбірською майстернею оригінальних французьких тканин трьох візерунків, виконаних «згідно грецького обряду»:

1. Світлої шовкової тканини з візерунком хреста і кольорових букв

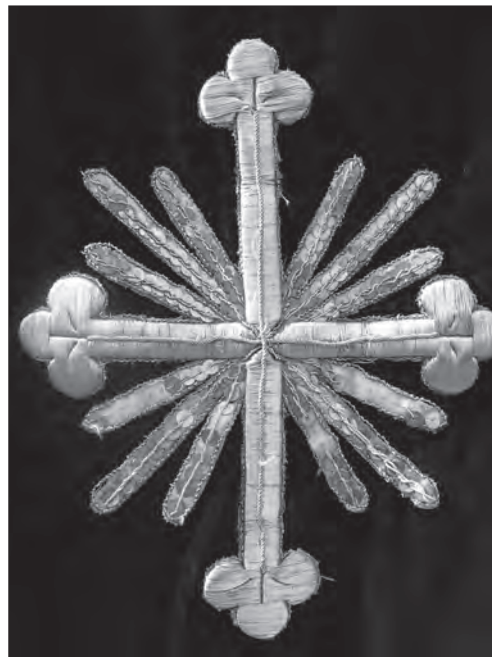
IC | XP
NИ| KA

2. Світлої шовкової тканини з шрифтовим візерунком — написом «Хвалите Господа съ небесъ, хвалите Єго въ вышнихъ»;

3. Чорно-білої і чорно-жовтої тканини з візерунком і написом «Блажени яже избралъ и пріялъ єси Господи».

Останню вдалося виявити на жалобному священичому облаченні Надорожної[17]. Візерунок шовкового адамашку наслідує композиційні прийоми ренесансу: тут і округлі орнаментальні форми у строгому сітчастому порядку, і улюблений мотив гранату, і плямово-лінійне вирішення орнаменту. Однак, домінування різного роду завитків аканта, консолів та шрифтового візерунку виявляють риси еклектизму. Загалом дуже вдала рівновага сіро-перлового візерунку і чорного тла робить тканину виразною і підкреслено строгою згідно з призначенням.

[17] ПМА з с. Надорожна (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Вознесіння Господнього (1815) — фелон жалобний, 1895—1898 рр., «Товариства для виробу і торговлі риз церковних в Самборі».



Хрест з фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст. зі с. Баранчичі (Самбірський р-н, Львівська обл.)

Унікальною знахідкою є шовкова літургійна тканина з сюжетними фігуральними зображеннями — жалобного фелону села Старий Витків [13], яку використовувала самбірська «Ризниця» для церковних шат похоронного обряду. За технічним, композиційним і стилістичним вирішенням вона подібна до попередньо розглянутої. Однак, у ритмічно повторюваних овальних (стрільчастих) полях, розбитих сіткою з стрічкового звіриного орнаменту, чергуються два іконографічні сюжети — «Розп'яття з пристоячими» та «Тайна Пресвятої Євхаристії» (чаша і два ангели в молитві). Фігурні зображення орнаменту трактовані локально (білим на чорному), з тонкою лінійною графікою для увиразнення деталей, що, на нашу думку, виявляє риси стилістики раннього модерну. Вперше в орнаментиці літургійних тканин цього часу зустрічається поширений у середньовіччі абстрактний звіриний орнамент — зі сценою нападу левиці на козеня, фігури яких розділені геометричним мотивом (плетінкою). Вузли орнаментальної сітки «зав'язано» квадрифолічною формою з монограмою Христа-Вседержителя — у центрі з двох великих схрещених букв імені (XP) та менших грецьких *альфа* і *омега* (в староукраїнському правописі — **A** і ω) з боків, які вказують на єдиносутність Бога-Отця і Сина.

Одже, з середини XIX до початку XX ст. на формування орнаментальних типів поширених у Галичи-



Хрест-звіздиця з фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст. зі с. Терло (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)

ні промислових тканин впливають тогочасні західноєвропейські художні течії. В означений період у тканинах домінує рослинний орнамент, який у сецесії активно стилізується. Дещо осібно в масиві візерункових тканин розвивається тип матерій з сакральною символікою і християнською тематикою, які хоч і виготовлялися на замовлення галицьких клієнтів у західноєвропейських центрах літургійного ткацтва, все ж перебували під впливом католицької іконографії.

Позначена модерними тенденціями художня система промислових тканин до певної міри виступила важливим чинником у формуванні відповідних декоративних та іконографічних засад галицької параментики. І хоч вибір імпортної тканини часто обмежувався набором наявних зразків, естетичними запитами та купівельною спроможністю церковної громади, місцеві гаптярі намагалися створювати іконографічні та орнаментальні композиції у стилістичній єдності з її декором. А вже на початку XX ст. вони активно трансформували і вільно застосовували у своїх творах формально-композиційні, образностильові прийоми, властиві напрямкам і течіям європейського модерну.

Важливим об'єктом для виявлення стилістичних впливів є гаптовані хрестові композиції й мініатюрні сюжетні зображення Ісуса Христа, Богородиці та святих на опліччях фелонів, які представляють найбільшу мистецьку цінність богослужбових шат означеного періоду. Сюжетні зображення на облаченнях, які були дозволені VI Вселенським собором [31, с. 249] і панували впродовж XV—XVIII ст., на початку наступного століття майже зникають. Із занепадом образотворчого шитва в XIX ст. основні художні та образно-символічні ознаки параментики переносяться на декор промислових (мануфактурних) жакардових тканин — брокатів та шовків. Візерунок тканини підпорядкував собі загальне оздоблення шати, зокрема ледь не все XIX століття сакральне означення опліччя зводилося до викладання позументною стрічною хрестового знака.

Короткочасне відновлення масштабних ***фігуральних зображень*** у європейській (тому числі галицькій) параментиці відбулося в 80-х рр. XIX ст. у французьких центрах літургійного ткацтва. Цей осібний тип сакрального символу на опліччі священичих шат щодо формальних і композиційних ознак (також технічного вирішення) представляють крупні однофігурні зображення в архітектурному обрамленні. Подібно давньому літургійному шитву вони вкривають все опліччя фелону. Прямокутні замкнуті сюжетні композиції (розміри майже сталі — H 80 x G 55 см) ткали окремо жакардовим способом, а при пошитті облачення добирали тканину відповідного ґатунку і стилістики орнаменту. Тканинами-компаньйонами для сюжетних вставок служили як багаті узорні брокати з квітковими букетами, так і шовки з неоренесансними візерунками. Загалом, більшість облачень шили галицькі кравці й добирали поєднання на місці, з обмежених крамових запасів та купівельної спроможності замовника. Тому художня мова не всіх пам'яток стилістично гармонійна.

Аналіз декоративної системи даного типу базується на п'ятьох виявлених на момент дослідження галицьких фелонах 1885—1890-х років. Всі вони виткані з шовку і бавовни, для брошування використані золотисті (сріблясті) шихові нитки, кольоровий шовк. Окремі фрагменти фігури — лики і кисті рук промальовані технікою олійного живопису (прийом другої половини XIX ст.). Нашивні опліччя мають однакову форму, замкнуту схему з виразним композиційним центром — однофігурним зображенням, подібне архітектурне обрамлення, набір орнаментальних мотивів і навіть бордово-золотисту колорис-

тику. Тільки світле облачення різниться орнаментальною формою і поєднанням барв.

Детальніше зупинимося на іконографії та орнаментальних особливостях опліч, які представлені чотирма іконографічними сюжетами — «Непорочне Зачаття», «Найсвятіше Серце Ісуса», «Святий Миколай» та «Добрий Пастир». Перший має два ідентичні зображення на фелонах з Гавриляк [20] (Івано-Франківщина) та Покрівців [5] (Львівщина). У центрі композиції відтворено постать вагітної Діви Марії, відповідно до прийнятої католицької іконографії — стоячою на округлому фрагменті земної кулі і гострому півмісяці, одною ногою на голові змія, з розведеними руками. Позначену бароковою стилістикою фігуру у біло-голубо-золотистих шатах довкола обрамляє золотиста орнаментальна форма — псевдоготичний стилізований портал. Золотисте орнаментальне плетиво, яке відтворює архітектурні форми, завершує композицію вверху і внизу трьома увінчуючими шпиля-хрестами.

Другий сюжет «Найсвятіше Серце Ісуса» з фелона с. Сушиця Велика [21] найближчий за композиційними прийомами до першого (допустимо, що їх замовляли в парі). Подібне теж барокове трактування постаті — Ісуса Христа на земній тверді у вишнево-зелених шатах, з складеними руками навколо відкритого пломеніючого серця. Пам'ятка демонструє стилістично відмінну форму портала, трактування якої позначене романськими впливами — прямолінійно зрізані вежі, кругла арка, геометричні мотиви і сітчастий орнамент.

Композиція «Святий Миколай» з фелона с. Нагірці [15] має спільні формальні й стилістичні ознаки з попередньо розглянутими типами іконографії. Тут теж у центрі псевдоготичного порталу вміщено святого з жезлом і книгою в руках, але не в повний зріст, а напівпоясне зображення, до того ж в оздобленій овальній рамі. Вдало вибрані пропорції фігури та декору, дивне сплетіння готичних і барокових мотивів явило загалом оригінальну композицію монументального звучання.

Візуально відмінний, але створений подібними композиційними прийомами і манерою орнаментації іконографічний сюжет «Добрий Пастир» з білого фелона с. Раковець [14]. Зображення фігури не розходиться з прийнятою іконографією: Христос-Пастир представлений у повний зріст, з посохом у лівій руці та ягнятком, яке огортає його шию. М'який всепрощаючий жест правої руки на серці вносить у сюжет ніжну ліричність і камерність. Цей настрій підсилює витончене округле обрамлення з ренесансних витих акантових галузок, увінчаних дрібними суцвіттями. Делікатне поєднання рожево-голубих барв облачення Христа, золотавого орнаменту разом з квітковим візерунком білої тканини створює величне звучання священичого облачення.



Хрест з фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст. зі с. Трушевичі (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)

Загалом відзначимо, що розглянутий тип з фігурними зображеннями кінця XIX ст. представляє собою оригінальне мистецьке явище в галицькій параментиці і промисловому ткацтві. Позначений західноєвропейськими стилістичними та іконографічними впливами він не має аналогів у решті регіонів України з панівним православним літургійним обрядом.

З 80-х рр XIX ст. у Галичині відроджується техніка золотошиття, тому особливого символічного і домінантного значення набуває гаптований об'ємними стібками ***хрест*** (на щільній основі), який нашивали на опліччя. Розташований на фелоні ззаду, він знаменує Голгофський хрест і нагадує священику про смиренність та покору у несенні Христової служби.

Розвиток форм хреста у церковному мистецтві тісно пов'язаний з іншими видами оздоблення богослужбових атрибутів: у гравюрі, різьбленні (елементи обстави та іконостаса, ручні хрести), металоплас-



Хрест з фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст., с. Бистриця (Дрогобицький р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-1019/1

тиці (надбанні і напрестольні хрести, літургійний посуд). Розвиток стилю проходить в кожному виді церковного мистецтва майже синхронно: «розквітлі» барокові хрестові форми, з'явившись в дереві та металопластиці отримують вторинну інтерпретацію у літургійному шитві. Згодом стилістика модерну, проникнувши з гравюри у текстильний візерунок, починає визначати художню мову гаптованих оздоб.

У композиційній структурі гаптованих хрестів параментики кінця XIX — середини XX ст. переважає одноосьова дзеркальна симетрія. Під впливом стилістики бароко, рококо, а згодом і модерну хрестові форми розвиваються у кількох напрямах. Поперше, збагачується додатковими оздоблюючими елементами конструктивна основа прямого чотириконечного хреста. Наприклад, заповнення кутового простору між сторонами хреста прямими або хвилястими потрійними променями, які символізують «небесне сяйво» в центрі сакрального знаку. Форма і кількість променів має ряд варіантів: поєднання прямих і хвилястих, довшого центрального з коротшими боковими, з'ява п'яти і більше ліній, які колом охоплюють середохрестя. Крім того, завдяки видовженню обидвох осей розвивається декоративна форма на кінцях стрижня і рамен у вигляді округлих потовщень, трифолічних і квадрифолічних форм.

По-друге, одночасно заповнюються декором площини рамен — від простих лінеарних мотивів до складних рослинних композицій. Серед перших найчастіше виступають хвиляста і ламана лінія в центрі площини, які підкреслюють рух осей і посилюють ефект ажурності композиції. Рослинні мотиви представлені листями і стеблами аканта, ліліями, гронами і листям винограду тощо.

Отже, структура хреста, побудована на основі симетричної рівноваги всіх його елементів з яскраво вираженим композиційним центром, забезпечила дальше моделювання його форми шляхом збагачення орнаментальними мотивами та різноманітністю їх поєднань [25, с. 78]. Ця двохосьова симетрія лягла в основу більшості композиційних типів гаптованих хрестів з опліч священичих фелонів. Дальший розвиток основної хрестової форми проходить за рахунок орнаментального оздоблення його окремих елементів, укрупнення середохрестя і з'яви іконографічних сюжетів у ньому.

Зупинимось на основних типах хрестографем та іконографічному репертуарі зображень нашивних хрестів до фелонів (а також сакральних покровів) з галицьких церков.

1. Першу структуру художнього тексту складають хрести, які не містять фігурних зображень. Всі вони повторюють відому хрестографему т. зв. ***«розквітлий» хрест*** з промінням або ***хрест-звіздицю***.

2. Найчисельнішу структуру представляють ***хрести з монограмою*** Христа (IXC), вони зустрічаються на опліччях фелонів майже всіх обстежених районів Галичини.

3. ***Хрести з фігурними зображеннями*** (де сюжетну композицію вміщено найчастіше в коло на середохресті восьмиконечного хреста або хреста з промінням) представлені здебільшого сюжетом «Спас-Великий Архієрей» або «Пантократор», який зберігся від деісусних композицій барокових гаптованих опліч, також «Одигітрія», «Св. Миколай». В окремих випадках зафіксовані «Єлеус», «Воскресіння», «Новозавітна Трійця», «Богоявлення», «Добрий пастир», іконографічні композиції «Це Чоловік» (Ecce Homo) та «Неустанної помочі».

У Галичині поширені також іконографічні типи, спричинені культами та містичними з'явами у католицькій церкві, наприклад: «Боже Милосердя», «Найсвятіше Серце Ісуса», «Непорочне Серце Марії», варіанти містичних образів Пречистої Діви Марії — «Непорочне Зачаття», «Всецариця», «Цариця Світу», «Містична Троянда» тощо.

До першого означеного типу, як зазначалося, відносимо золотошиті хрести без іконографічних або

монограмних зображень, зокрема, найпростіші у композиційному плані (з видовженою вертикальною віссю, тонкими раменами з округлим трилистим завершенням та потрійними променями) — так звані ***хрести-звіздиці***.

Відсутність орнаментальних оздоб та мінімалізм (як формотворчий прийом) виявляють початки конструктивізму. Пік популярності цих нашивних хрестів припадає на 1910—1920 роки. Найчастіше зустрічаємо їх виробах самбірської «Ризниці», розпорошених у більшості галицьких сіл, зокрема, Надорожній, Баранчичах, Скелівці, Старяві, Вербівці, Берегах, Княжполі[18]. Чисельний ряд варіантів розглянутого типу демонструють маленькі рівнораменні хрестики з трилисними закінченнями, розташовані в центрі воздухів, покрівців, поручів, поясів, вздовж єпитрахилі.

Складніша композиційна структура «розквітлого» хреста — з клиновидними раменами (в завитках аканту), потрійними променями в кутах та восьмипелюстковою розеткою на середохресті, позначена стилістикою бароко. Її помічаємо на продукції спілки «Достава» — однотонних оксамитових облаченнях 1910-х рр., наприклад, з львівських сіл — Кизлів, Красів, Надиби[19]. Іншу, сецесійну стилістику демонструє хрест з променями поховального фелону з Кутища[20] на Покутті: тонкий пружок гапту обводить обриси витягнутих, ледь розширених рамен, заповнених мотивом високої галузки лілії з пуп'янками, а на середохресті — чотирипелюсткова розета. Вдалі пропорції мотиву і фону, виважена стилізація рослинної форми та застосування «низького» гапту придають композиції незвично легкого звучання та притаманної ранньомодерним творам вишуканості.



Хрест з фелону, кін. XIX — поч. XX ст. зі с. Терло (Старосамбірський р-н Львівська обл.)

У час еклектичних пошуків спостерігається переважання рослинних мотивів над геометричними. Стержні й рамена викінчуються пучками квітів на гнутих стеблах. У кутовому просторі між осями теж зміни. Так, наприклад, групу променів змінює півколо, мотив листка або пуп'яха лілії. Поширеним мотивом стають ***лілії*** — християнський символ духовної чистоти, образно-символічне зображення непорочності (дівоцтва) Богородиці. Вишукані форми декоративно розвинутих хрестів оздоблені стилізованими лілієподібними формами. Іноді рамена хрестового знаку завершують реалістично трактовані квітки лілій. У сецесійних хрестових композиціях кінці рамен потовщені, у вигляді корони або трипелюсткової форми.

Найбільшого розвитку в галицькому золотошитті кінця XIX — початку XX століття зазнав мотив візантійського ***листка аканта***. З проникненням стилістики модерну важкі листки витягують-

[18] ПМА з с. Надорожна (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Вознесіння Господнього (1815 р.) — фелон жалобний, 1895—1898 рр., Товариства для виробу і торговлі риз церковних в Самборі; Баранчичі (Самб., Львів.), ц. Воскресіння Господнього (1926 р.) — фелон оксамитовий 1920-х рр.; Старява (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Параскеви (1865 р.) — фелони 1910—1920 рр.; Береги (Самб., Львів.), ц. Св. Івана Богослова (1864 р.) — фелон оксамитовий 1910-х рр.; Вербівка (Самб., Львів.), ц. Св. Івана Хрестителя (1782 р.) — фелон 1910—1920-х рр., «Ризниця» в Самборі; Скелівка (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Косьми і Дем'яна (1790 р.) — фелони 1910—1915 рр.; Княжпіль (Ст.-Самб., Львів.), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1864 р.) — фелон адамашковий та оксамитовий 1911—1915 рр., «Ризниця» в Самборі.

[19] ПМА з с. Кизлів (Буськ., Львів.), ц. Архістратига Михаїла (1866 р.) — фелон оксамитовий; Красів (Микол. Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1898 р.) — облачення з «ритого» оксамиту; Надиби (С.-Самб. Львів), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1596 р.) — фелон 1910-х рр. з оригінальною нашивкою «Достави».

[20] ПМА з с. Кутище (Тлум. Ів.-Франк), ц. Різдва Івана Хрестителя (1802 р.) — адамашковий фелон 1900—10-х рр.



Шаля для суплікації т-ва «Ризниця», 1910-ті рр., с. Княжпіль (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)



Хрест з фелону т-ва «Достава», поч. XX ст. (Рогатинщина, фонди ІФХМ-0-765)

ся, витончуються і, найосновніше, набирають ніжних нюансних барв.

Виноградна лоза та гроно — один з найдавніших і найстійкіших мотивів у параментиці, символічне зображення Пречистої Крові Господньої, Тайни Євхаристії, в означений період має стилістичні відміни. З кінця XIX ст. поширеним стає мотив виноградного грона з двома листками, яким заповнюють клиновидні рамена. На початку XX ст. пластику об'ємного гапту змінює графічна стилізація, а згодом локально-колористичне трактування мотиву (подекуди доведене до натуралістичного). Рельєфний ручний стібок змінює плаский тамбурний, тому основний декоративний ефект виправдано переноситься з фактурного малюнку на колористичний.

Взагалі активне включення кольору з метою емоційно-символічного підсилення лінійно-орнаментальної системи декору було одним з основних формотворчих засобів сецесії. Милує око вишукана гама пастельних кольорів священичих шат початку XX ст., побудована на нюансних зіставленнях оливкового, вохристого, жовтого та рожево-фіолетового, фіолетово-синього, голубого з поодинокими акцентами блідо-жовтого, червоного. Така зміна була закономірною. Першопричина її полягає в особливості й послідовності розвитку європейського мистецтва періоду модерну загалом. Популярними стали ніжні розбілені пастельні тони й відтінки, що виявило ще одну характерну рису — тенденцію до кольорів, які переходять, переливаються з одного в інший.

Тканина, фурнітура (узорноткана стрічка, позументні оздоби) та гаптовані композиції демонструють стилістичну єдність, спільність мотивів, гармонійність колірних поєднань. Гаптовані хрестові композиції з вигнутими довгими галузками з листочками, завершені суцвіттями або букетами квітів (Олешів, Кутище), віночками з дубового листя або виноградними гронами (Делева, Будзин, Олеша), як правило, поєднані з орнаментальним полем жакардової шовкової чи парчевої тканини.

На зламі століть домінують орнаменти у візантійському стилі, а неоренесансові та ранньомодернові (сецесійні) мотиви поєднані з розквітлими хрестами у медальйонних композиціях. У ранніх творах помітне стримане, обережне проникнення графічної стилізації та мотивів екзотичної флори. В хрестових композиціях більша увага відводиться пошуку виразних локальних плям, силуетного рисунку, менше оздобних мотивів та здрібнених форм. У золотому гапті поступово втрачають декоративне звучання його об'ємні моменти і фактура різнокладених стібків, натомість домінуюча роль належить лінії і контуру. В пошуках пластичного вираження плоско рельєфного гапту виявилася характерна для ранньої сецесії стилізація, яка на відміну від стилізаторства еклектики не копіює прототип, а творчо його переосмислює, інтерпретує.

Введення класицистичних мотивів у композиційну структуру сецесійного орнаменту знаменує появу наступного витка в еволюції модерну на західноукраїнських теренах [28, с. 87]. Для нової стадії характерними є широке застосування геометризованих волют, гірлянд, меандрів, рапортного або сітчастого орнаменту та інших атрибутів неокласициз-

му. В декорі пізньомодерних пам'яток параментики (1914—1920 рр.) романтичну рослинну орнаментальну тему змінює стихія геометризації мотивів, що знаменує зародження ознак конструктивізму. Наприклад, на середохрестях оплічних хрестів щораз частіше появляються монограми Христа-Спасителя строгого, прямого (не каліграфічного) шрифту в прямих променях.

Результати дослідження галицької параментики дозволяють ствердити позицію С. Боньковської, що в оздобленні ранньої сецесійної літургійно-обрядової атрибутики переважає спадкоємність декоративної системи бароко, а вже в пізніших творах присутня більша свобода у виборі стилю [24, с. 196]. Співзвучність ідейно-символічної програми сецесії та неоромантизму, спричинили в умовах урбаністичної пустки захоплення природою, відтворення її форм художньою мовою. В рослинному орнаменті, поряд з традиційно-канонічними для богослужбових атрибутів мотивів (листя аканту, гранат, виноградна лоза, лілія), набирає популярності місцева флора: польові суцвіття і колосся злаків; галузки повзучої павутички і дубові листки; квіти ірису, фіалок, конвалій, пролісків тощо. Символізм сецесії виявився у декорі євхаристійно-обрядових атрибутів (священних покровів і сукенок на євлогії, шалів), а саме в містичних та апокаліптичних образах (чаша в промінні з голубом — праобраз Євхаристії, Серце Ісуса — як акт Божого милосердя, терновий вінок — символ мученицької смерті Спасителя, Агнець Божий на книзі життя — жертва і перемога Ісуса Христа).

Галицькі літургійно-обрядові шати кінця XIX — початку XX ст. виявляють яскраве самобутнє явище у своїй галузі та в українському декоративному мистецтві загалом. Розвиваючись у єдиному руслі з європейським модерном та синхронно з іншими видами церковного мистецтва, параментика, як і решта богослужбових атрибутів, сприяла формуванню новітнього образу українського храму. Конфесійно-обрядові особливості панівної у Галичині греко-католицької церкви сприяли виокремленню літургійних шат як на тлі латинської традиції так і загальноукраїнського православ'я. Тому можемо ствердити, що стилістика модерну в пам'ятках галицького шатництва не була провінційним прочитанням австрійських, французьких чи польських сецесійних прототипів, а свідчила про розвиток самостійної течії українського мистецтва з багатою образно-символічною художньою системою.

Умовні скорочення

ІФДХМ — Івано-Франківський державний художній музей

ЛМІР — Львівський музей історії релігій

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу НАН України

ПМА — польові матеріали автора

1. ІФДХМ. — № 0-763, фелон з гротесками, сер. XIX ст. (Рогатинський р-н, Ів.-Франк.обл.).
2. ЛМІР. — ТК-69/1, фелон 1853 р. з підписом фундатора (с. Раковець, Пустом., Львів.)
3. ЛМІР. — ТК-1021, фелон 1910—1915 рр., «Ризниця» в Самборі (с. Брониця, Дрог., Львів.).
4. ЛМІР. — ТК-1132/5, воздух, ост. чв. XIX ст. (с. Повергів, Микол., Львів.).
5. ЛМІР. — ТК-331, фелон бордовий, 1880—1890 рр. (с. Покрівці, Жидач., Львів.).
6. ЛМІР. —ТК-344, білий фелон, третя чв. XIX ст. (м. Львів, церква на Голоску).
7. ЛМІР. — ТК-5, фелон 1887 р. з підписом фундаторки (с. Винники, Жовків., Львів.).
8. ЛМІР. — ТК-578, вибійчаний фелон ост. чв. XIX ст. (с. Ямне, К.-Буськ., Львів.).
9. ЛМІР. — ТК-579, фелон 1910—1915 рр. (с. Ямне, Кам.-Буськ., Львів.
10. ЛМІР. — ТК-592, сріблистий фелон, ост. чв. XIX ст. (с. Долиняни, Город., Львів.).
11. ЛМІР. — ТК-596, облачення поч. XX ст. (с. Долиняни, Город., Львів.).
12. ЛМІР. — ТК-720, облачення 1910—1915 рр., «Достава» (Станіславів — Львів), с. Солонсько.
13. ЛМІР. — ТК-77/1, фелон 1900—05 рр., «Ризниця» в Самборі (с. Старий Витків, Радехів., Львів.).
14. ЛМІР. — ТК-923, фелон білий, 1880—1890 рр. (с. Раковець, Пустом., Львів.).
15. ЛМІР. — ТК-929, фелон бордовий, 1880—1890 рр. (с. Нагірці, Кам.-Буськ., Львів.).
16. ЛМІР. — ТК-935/2, фелон другої пол. XIX ст. (с. Нагірці, Кам.-Буск., Львів.).
17. ЛМІР. — ТК-983, фелон білий другої пол. XIX ст. (с. Нагуєвичі, Дрогоб., Львів.).
18. ЛМІР. — ТК-985, облачення 1910—1915 рр. (с. Бистриця, Дрогоб., Львів.).
19. МЕХП, ЕП-86545, фелон другої пол. XIX ст. (с. Трушевичі, С.-Самб., Львів.).
20. МЕХП, ЕП-86765, фелон бордовий 1880 р. (с. Гавриляки Тлум., Ів.-Франк.).
21. МЕХП, ЕП-86876, фелон бордовий (с. Сушиця Велика С.-Самб., Львів).
22. МЕХП, ЕП-38237.

23. *Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейские набивные ткани 16—18 века. Собрание Государственного Эрмитажа / Н.Ю. Бирюкова. — М. : Искусство, 1973. — 154 с.
24. *Боньковська С.* Модерн в українській сакральній металопластиці / С. Боньковська // Народознавчі зошити. — 1999. — № 2. — С. 186—201.
25. *Боньковська С.М.* Ковальство на Україні (XIX — поч. XX ст.) / Софія Миколаївна Боньковська. — К. : Наукова думка, 1991. — 110 с.
26. *Волянський О.* Про відношення штуки до релігії / О. Волянський // Нива. — Львів, 1908. — С. 200—204.
27. *Грималюк Р.* Вітражі Львова кінця XIX — початку XX століття / Ростислава Михайлівна Грималюк. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 236 с.
28. *Львівська сецесія:* Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура. Каталог виставки зі збірок Львова / вступ. стаття, упоряд. Ю.О. Бірюльов. — Львів, 1986. — 64 с.
29. *Нога О.* Художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / Олесь Нога. — Львів : Українські технології, 2001. — 392 с.
30. *Олійник О.* Галицькі церковні спілки — осередки виготовлення і поширення літургійних шат наприкінці XIX — третині XX ст. / Ольга Олійник // Мистецтвознавство'06: Науковий збірник. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України, 2006. — С. 89—100.
31. Словник українського сакрального мистецтва / ред. М. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 287 с.
32. *Станкевич М.Є.* Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. — 479 с.
33. *Труш І.* Нові напрямки в малярстві / Іван Труш // Львівський науковий вісник. — 1899. — Т. V. — Кн. 1—3. — С. 143—155.
34. Цінник Товариства для виробу і торговлі риз церковних в Самборі на 1897 рік. — Перемишль : з печатні Н. Жулинського, 1896. — Р. IV. — 31 с.
35. *Шептицький А.* З історії і проблеми нашої штуки / митрополит Андрей Шептицький // Діло. — Львів, 1913. — Ч. 280. — С. 1.
36. *Шухевич В.* Участь русинів у промислово-літургічній виставі / Володимир Шухевич // Діло. — Львів, 1909. — Ч. 154. — С. 1.
37. *Zarnowiecki Longin Ks.* Historya i technika haftarstwa kościelnego / Longin Zarnowiecki. — Warszawa : druk Piotra Laskauera, 1901. — 136 s. : 78 tab.

Olha Oliynyk

STYLISTICS OF THE MODERNIST TRENDS IN CHURCH FABRICS OF GALICIA ON THE EDGE OF XIX AND XX CC.

In the article has been considered a problem of penetration and reinforcement of Modernist trends in decor of church cloths in Galicia. Having been developed down by the riverside of common European modernist styling and at the same time with other kinds of ecclesiastic art, the fabrics assisted to formation of a new image of the Ukrainian temple. Modernist approaches to creation of church products, parament items in particular, had testified the development of independent course of the Ukrainian art with own rich art system.

Keywords: modernist style, fabrics, vestment, stylistics, pattern.

Ольга Олийнык

СТИЛИСТИКА МОДЕРНА В ЦЕРКОВНЫХ ТКАНЯХ ГАЛИЧИНЫ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ

В статье рассмотрена проблема стилистики модерна в декоре церковных тканей Галичины. Развиваясь в едином русле с европейским модерном и синхронно с другими видами церковного искусства, ткани способствовали формированию нового образа украинского храма. Модерные тенденции в церковных изделиях, в частности параментике, свидетельствовали о развитии самостоятельного течения украинского искусства с богатой художественной системой.

Ключевые слова: модерн, ткани, облаченье, стилистика, узор.



Олена КОЗАКЕВИЧ

СОФІЯ ВОЛОДИМИРІВНА ЧЕХОВИЧ: ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ (1897—1971)

У статті розглянуто життєвий та творчий шлях Софії Володимирівни Чехович — українського етнографа, науковця, мисткині XX ст. Простежено у хронологічному порядку найважливіші події та визначено основні напрями наукової діяльності. Основну увагу приділено мистецтвознавчим працям Софії Володимирівни у ділянці українського народного вбрання та декору. Стаття написана на основі матеріалів відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

Ключові слова: етнографія, народне мистецтво, мистецтвознавство, історія мистецтва, художня критика, традиція.

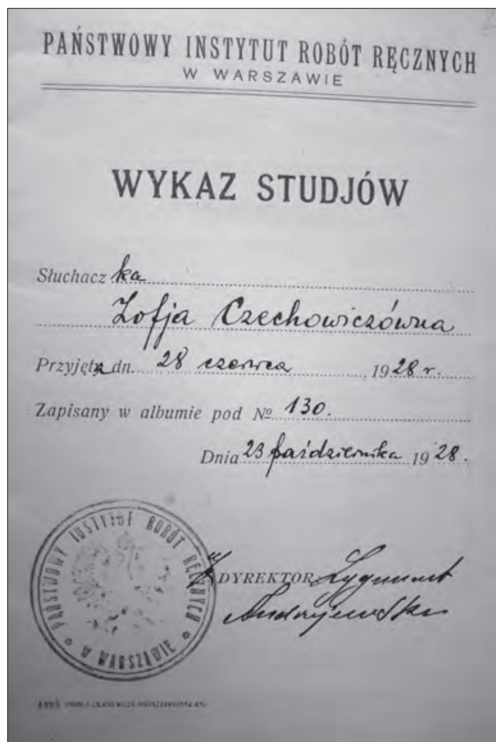
Софія (Марія) Володимирівна Чехович — етнограф, мистецтвознавець, педагог, художник [51, с. 356—359], поціновувач та подвижник українського народного мистецтва, учениця Олени Львівни Кульчицької. Упродовж усього свого життя п. Софія досліджувала українське мистецтво, вивчала творчість професійних художників й народних майстрів України, глибоко шануючи та зберігаючи багатовікові культурні надбання українців.

Народилась Софія Володимирівна 21 грудня 1897 р. у с. Батятичі Жовківського р-ну Львівської обл. Походить зі священичого роду Чеховичів. Коли дівчинці було три роки, помер її батько. Згодом сім'єю переїхали у м. Перемишль, де 1917 р. Софія Чехович закінчила середню школу. Відтоді розпочинає свою працю як викладач прикладного мистецтва. За розпорядженням Міністерства Віросповідань і народної освіти від 9 жовтня 1924 р. здобула право викладання декоративних («мистецьких») робіт як головного предмету в загальноосвітніх, державних та приватних школах [1]. Упродовж років Софія Володимирівна працює у навчальних закладах Дністрика, Дрогобича, Вишатичів, Болестращичів, Нижанковичів, Перемишля (школи ім. М. Шашкевича та ім. Пірамовича, приватна жіноча гімназія з українською мовою навчання Українського Інституту для дівчат), Ярослава.

У шкільні роки відбувається знайомство Софії зі своєю учителькою — Оленою Львівною Кульчицькою, яке згодом переросло у багатолітню плідну співпрацю. Власне про свою вчительку рисунку і наставницю, з котрою після 1914 р. спільно організовували у Перемишлі виставки й вечори української народної ноші, у своїх спогадах Софія Володимирівна писала з особливим теплом та любов'ю [2][1]. Саме

[1] Зі спогадів Софії Чехович про Олену Львівну Кульчицьку ми дізнаємося багато цікавих фактів, які засвідчують талант художниці, розкривають деякі аспекти характеру, зрештою, дають змогу читачеві відчути тривожну атмосферу передвоєнних лихоліть чи «особливості» радянського періоду.

От, на нашу думку, один важливий фактологічний епізод. Софія Володимирівна згадує про юні роки свого навчання під опікою Олени Кульчицької. Фахові знання, освіченість, уміння спілкуватися з молоддю притягували учениць до молодого педагога. Очевидно, що серед когорти юнок Олена Львівна розпізнавала тих, хто був здатен присвятити себе мистецтву. Тому художниця радо надавала поради щодо творчої праці і подальшої науки, як-от рекомендація Інституту Мистецтв у Варшаві. Випроваджуючи своїх вихованок у самостійне життя, Олена



PAŃSTWOWY INSTYTUT ROBÓT RĘCZNYCH
W WARSZAWIE

WYKAZ STUDJÓW

Słuchaczka
Zofja Czechowiczówna
Przyjęta dn. 28 czerwca 1928 r.
Zapisany w albumie pod № 130.
Dnia 23 października 1928.

DYREKTOR Zygmunt [illegible]

Диплом С. Чехович про закінчення Державного інституту жіночих робіт (мистецтв) у Варшаві: титульна сторінка; 1928 р. — Ф. 140. — Чех. 4. Документи про освіту (дипломи, копії диплому, метрики, посвідчення тощо). — Львів ; Варшава, 1928—1954. — 17 док., 35 арк. Публікується вперше



Диплом С. Чехович про закінчення Державного інституту жіночих робіт у Варшаві: фото на диплом; 1928 р. — Ф. 140. — Чех. 4. Документи про освіту (дипломи, копії диплому, метрики, посвідчення тощо). — Львів ; Варшава, 1928—1954. — 17 док., 35 арк. Публікується вперше

з настанови Олени Львівни Софія Чехович подала документи і була прийнята на навчання у Варшаві (28 червня 1928 р.), де 18 березня 1937 р. Софія Володимирівна одержала диплом Державного Інституту Мистецтв.

Цього ж року (1937) за наукову працю «Мистецькі роботи в Данії, Швеції і Польщі» у Львівському Університеті ім. Яна Казимира здобула диплом викладача (титул професора) прикладного мистецтва середніх шкіл (28 жовтня 1937 р. — посвідчення права викладання фахових від комісії державних іспитів у Львові). Це дозволило Софії Чехович у 1939—1944-х рр. займати посаду професора державних гімназій. Упродовж 1934—1939-х рр. у вільний від основної роботи час Софія Володимирівна працювала у реґіональному музеї «Стривігор» (м. Перемишль) у відділі народного одягу й вишивки та Етнографічному Музеї при гімназії у м. Ярослав. Власне, це щире та жваве зацікавлення українським традиційним мистецтвом і визначило основні віхи майбутньої наукової діяльності п. Софії [3; 4].

У 1946 р. Софія Чехович разом з матір'ю переїхала з Перемишля до Львова (УРСР), де розпочала роботу в Інституті мистецтва, фольклору і етнографії Академії наук УРСР на посаді молодшого наукового співробітника, а від 1948 р. — в Етнографічному музеї Академії наук у Львові [4; 5]. У 1950 р. Софія Володимирівна переходить на роботу в Державний музей українського мистецтва (м. Львів) на посаду старшого наукового співробітника. Цього ж року (з лютого по вересень) працює викладачем рисунку у Львівському ремісничому училищі № 4. У 1954 р. закінчує Львівський учительський інститут за спеціальністю «англійська мова» [4; 5].

Народознавча тематика, яка була у колі дослідницьких зацікавлень Софії Володимирівни ще у часи «перемиського періоду», лягла в основу наукових інтересів у наступні роки. Наприкінці 1940-х рр. Софія Чехович розпочинає роботу над дисертаційним дослідженням «Позитивні елементи декоративних форм народного стінного розпису Західних областей УРСР»[2] (1947) [4], працює

Кульчицька дарувала їм свої дереворити на пам'ять — як вияв поваги, сердечності, як своєрідне благословення.

[2] Очевидно, що дисертаційна робота не була захищена, оскільки в рукописних справах немає про це жодної згадки.

над темою «Мистецька народна творчість Львівської області (вишивка)», «Радянський фольклор Західних обл. УРСР», під час наукових експедицій збирає та систематизує етнографічний матеріал до колективної праці «Атлас матеріальної культури Західних обл. УРСР» [3; 4; 5].

Один з напрямів наукової діяльності Софії Володимирівни — дослідження творчості професійних художників та народних майстрів України — припадає на 1950—1960-ті роки. Низка праць присвячена творчим роботам Й. Бокшая, А. Манастирського, Г. Світлицького, І. Севери, В. Борисенка, М. Глущенка, М. і Ю. Дембіцьких, Я. Козіка, О. Мурашка, Никифора, С. Самокиша, Д. Юрчука, С. Васильківського, М. Пимоненка, С. Світославського, І. Катрушенка у контексті тогочасного радянського образотворчого та декоративного мистецтва [6; 7; 8; 9; 10; 20; 21; 22]. Особливий інтерес викликають статті про Еммануїла Миська [11—19], Дмитра Крвавича та Володимира Патика [19], — тоді ще молодих творчих особистостей, імена яких сьогодні серед митців не тільки львівської і української, а й світової мистецької школи. У статтях Софія Чехович розглядає напрями художньої творчості своїх сучасників, розкриває креативні підходи до створення живописних полотен та скульптурних композицій, фіксує участь у виставках. Власне, відкинувши «ідеологічне забарвлення», частково присутнє у рукописах та публікаціях, праці Софії Володимирівни можуть слугувати джерелом для тих дослідників, котрі вивчають життєві та творчі віхи цих непересічних персоналій.

У колі наукових зацікавлень дослідниці — здобутки митців інших країн, зокрема литовських графіків та оформлювачів-ілюстраторів [23].

Статті про українських народних майстрів — це результат багаторічної мистецтвознавчої експедиційної діяльності Софії Володимирівни Чехович. У своїх записах п. Софія ретельно фіксує особливості традиційного мистецтва досліджуваних територій, зосереджуючись на творчості народних умільців: вишивальниць (М. Шот, Г. Геровської, Н. Роговик, Г. Димічки, Е. Очкас, В. Пикулі), килимарниць (М. Тивонюк, М. Рудик), різьбарів (С. Чайки, Д. Юрчука), ткачів (П. Шульги), писанкарок, гончарів (В. Куземського, В. Шостопальця, Д. Вислінського, В. Ракуша), склодувів (А. Павловського) [24; 25; 26; 27; 28].



Фото С.В. Чехович; 1920-ті рр. — Ф. 140. — Чех. 4. Документи про освіту (дипломи, копії диплому, метрики, посвідчення тощо). — Львів ; Варшава, 1928—1954. — 17 док., 35 арк. Публікується вперше



Фото С.В. Чехович; 1920—30-ті рр. — Ф. 140. — Чех. 108. Фотографії С.В. Чехович з різних років життя, 1906, 1967. — 16 арк. Публікується вперше



Софія Чехович (другий ряд, третя справа) на колективному фото учнів та вчителів I класу кравецької школи в Перемишлі, 1944 р. — Ф. 140. — Чех. 110. Фотографії різних осіб. — 16 арк. Публікується вперше



Фото Софії Чехович; прибл. 1920—1930-ті рр. — Ф. 140. — Чех. 108. Фотографії С.В. Чехович з різних років життя, 1906, 1967. — 16 арк. Публікується вперше

Більшість рукописів п. Софії — дослідження українського народного декоративного мистецтва [31; 32] (переважно західних областей України), зокрема вишивки, художньої тканини (ткацтва), традиційного одягу, кераміки, різьби по дереву, вибійки, виробів з рогу й кістки, орнаменту та способів прикрашування вбрання. У кожній зі статей Софія Володимирівна подає історичне минуле краю, простежує особливості місцевих ремесел та промислів, вводить у науковий обіг результати власних вислідів. Наприклад, у звіті про відрядження у с. Неслухів (1949) подає опис сільського житла (звертає увагу на вплив культури східних областей України, що проявилося, наприклад, у використанні марлевих фіранок на вікнах) та їжі. Зазначає трансформаційні процеси у традиційній ноші у результаті зміни виробничих відносин, зокрема, використання робочого одягу (так званих «фуфайок», «тілогрійок»), який носили і чоловіки, і жінки. Дослідниця зазначає, що дівчата впроваджують нову моду: їдуть до Львова, де купують речі міського крою — плащі, сукні, великі білі хустини, чоботи, як новинка — впровадження звичаю використання носовичків та рукавиць, в'язаних на спицях з вовни [29].

З-поміж десятків рукописних праць варто виокремити ті, у яких Софія Чехович детально розглянула українську вишивку та одежу (найповніше опрацьовано Яворівщину, Сокальщину та Городоччину). Дослідниця ретельно описує складові народної ноші, варіанти носіння, сировину та матеріал, крій, характеризує орнамент вишивки, а також фіксує розмаїті способи оздоблення вбрання. Софія Володимирівна простежує вплив промислово-фабричних виробів на сільський побут наприкінці XIX — на поч. XX ст., занепад окремих видів домашніх художніх ремесел, «рухливість» форм та сміливе збагачування орнаменту новітніми мотивами [25]. З-поміж багатьох фактологічних нотаток дослідниця зазначає, наприклад, високу якість дуже тонкого лляного доморобного полотна, яким славився Городоцький район; звертає увагу на «мальованки», які виготовляли мандрівні малярі; фіксує працю народних сільських майстрів у приватних килимарнях наприкінці XIX — на поч. XX ст. тощо.

Важливим з погляду мистецтвознавства є матеріал про українську вишивку: її застосування, різновиди вишивальних технік, колористичні вирішення, орнаментальні композиції та їх розміщення. На основі польових матеріалів Софія Володимирівна робить висновки щодо архаїчності вишивальної техніки «мережка», якою з'єднували частини одягу, прикрашали жіночі та чоловічі сорочки. Цей спосіб з'єднування окремих полотен і оздоблення швів інколи перетворювався з вузьких розшивок у багаті орнаменти з геометричних чи рослинних геометри-

зованих мотивів [30; 33; 25; 26; 27]. Упродовж XX ст. прості, невибагливі засоби з'єднання полотен ускладнюються, стають більш декоративними. Застосування натуральної сировини та барвників створювало неймовірні кольорові та фактурні ефекти. Наприклад, на Городоччині зимові хустини з лляного полотна шили з двох пілок і з'єднували мережкою з ниток червоної барви. На околицях Рави-Руської мережки виконували небіленими нитками, що створювало ефектну оздобу сірих візерункових смуг по білому. На Яворівщині мережання сірими нитками найдовше збереглося у чоловічому вбранні. Жіночі запаски мережали сірими провощеними нитками та вишивали тоненькими смугами, що складалися з мотивів блідо-червоного кольору. На відстані це створювало ілюзію золотистого мережива. Та, власне, як зазначає автор, «...масова продукція фабричних ниток до вишивання Д. М. С. о трівких красках заступила вповні домашнє крашення ниток і спричинила його занепад» [27].

Особливу увагу дослідниця звертає увагу на українські традиційні способи оздоблення («прикраси») — колористичний та фактурний акцент одежі: на тлі доморобних тканин виділяються барвисті смуги вишивки, гаптування, мережань, аплікації. Наприклад, на Городоччині для декорування зимового одягу нашивали вовняні шнурки, на жіночі «юпки» біля швів — шнурки з вовни голубої барви [24]. Ці нашивки — «шамерування» — створювали оригінальні художні ефекти. Місця зшивання та рубці приховували або навпаки, підкреслювали, стібками. Софія Володимирівна відзначає художню цінність мережки-«цирки», обмітки, ланцюжка [34; 25; 24].

Окрім етнографічного матеріалу Софія Володимирівна пропонує практичне застосування багатовікових надбань українського народу у сучасному побуті та промисловості, зокрема в оздобленні художніх тканин та одягу. Власне, таке зацікавлення у 1960—1970-х рр. зразками традиційних засобів декорування, як і народним мистецтвом загалом, зумовлено низкою чинників: відроджується і розвивається текстильне виробництво, відкриваються Будинки Мод, колекції одягу за народними мотивами успішно експонують на закордонних виставках. Багатий досвід попередніх років (робота в музеї, опрацювання колекцій народного вбрання, співорганізація вечорів народної ноші) сприяв тому, що Софія Володимирівна Чехович синтезувала свої теоретичні та практичні надбання у низку мистецтвознавчих праць [35].

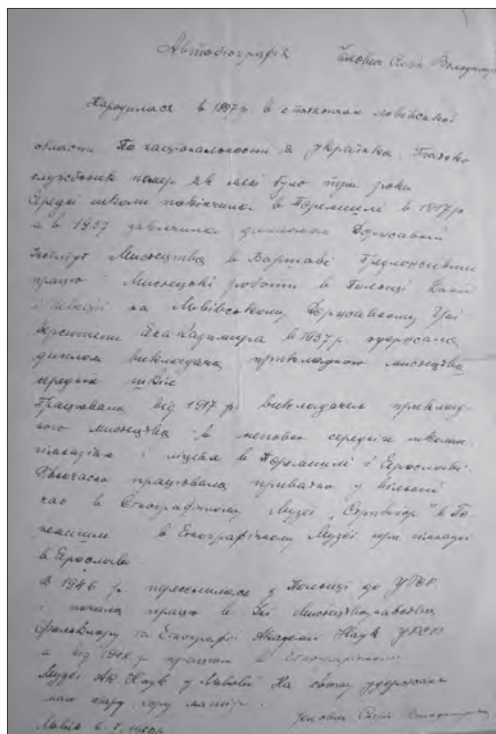


Фото Софії Чехович, приблизно 1950-ті рр. — Ф. 140. — Чех. 108. Фотографії С.В. Чехович з різних років життя, 1906, 1967. — 16 арк. Публікується вперше



Фото Софії Чехович, 1950—1960-ті рр. — Ф. 140. — Чех. 108. Фотографії С.В. Чехович з різних років життя, 1906, 1967. — 16 арк. Публікується вперше

Автор акцентує увагу на важливій ролі мистецтва у житті та побуті населення 1950—1960-х рр., наголошуючи водночас на переобтяженості житлових


Автобіографія

Автобіографія С.В. Чехович (рукописна сторінка), Львів, 1950 р. — Ф. 140. — Чех. 2. Автобіографії, 1947—1962. — Львів. — 11 арк. Публікується вперше



Творча робота Софії Чехович — «Портрет дівчинки», 1923 р. (папір, акварель). — Ф. 140. — Чех. 122. Художні портретні роботи С.В. Чехович, 1923, 1925. — 4 арк. Публікується вперше

інтер'єрів всіляким непотребом, серед якого витвори традиційного декоративного мистецтва втрачають свою художню цінність. Характеризуючи розвиток народного мистецтва у радянський період, Софія Володимирівна розглядає витоки художньої промисловості, відзначає важливість фіксування працівниками Будинків народної творчості майстрів народної творчості і художників-самоуків. На думку дослідниці, народний орнамент є невичерпним джерелом у створенні промислових художніх тканин та одягу [36; 37; 38; 39; 40; 41].

Важливою ланкою наукового доробку Софії Чехович є фіксування локальних назв окремих частин одягу, сировини, технік, орнаменту тощо, наприклад: «пухлики» — зібраний під уставкою рукав, «шамерування» — декоративне нашивання шнурів; «жичка» — груба вовна; різновиди плетінки — «сітка», «решітка», «решето»; «бомбошки» — декоративне завершення скатертин та порт'єр бахромою або кульками (на думку С. Чехович, плюшеві скатертини та порт'єри з таким оздобленням псують вигляд помешкання. — *О. К.*); «портина» — грубі конопляні нитки; «спідник» — нижня частина жіночої сорочки та ін.

Результат музейної діяльності Софії Володимирівни — упорядкування каталогів виставок, головно — української народної тканини, вишивки та одягу (упродовж 1960—1962 рр.). Дослідниця систематизує твори вишивки, характеризує творчий доробок вишивальниць, подає опис вишивальних технік [42]. Багато уваги приділяє вивченню та каталогізації народної тканини з фондів Державного Музею українського мистецтва та Музею етнографії та художнього промислу у Львові: розглядає витоки, акцентуючи увагу на архаїчній техніці плетення на кроснах, вивчає творчість родин ткачів кінця XIX — поч. XX ст. [43; 44]. Софія Чехович ретельно фіксувала твори мистецтва: чорно-білі фото підписані інвентарним номером, місцем походження експонату [47]. Окрім зарисовок музейних експонатів, дослідниця робила ескізи під час польових досліджень — облаштування народного житла, дитячі колиски, народний орнамент, вишите оздоблення української традиційної ноші тощо [48].

У доробку Софії Чехович — лекційна та педагогічна діяльність: лекції з народного мистецтва, проведення екскурсій, практичні заняття зі студентами

Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (тепер — Львівська національна академія мистецтв), методичні вказівки до курсу «Народне мистецтво» [45; 46].

Цікавими є здобутки Софії Володимирівни як художника, хоча її роботи мало відомі широкому загалу. Працювала мисткиня у різних техніках з використанням розмаїтих матеріалів та засобів (олівець, акварель, туш, темпера, папір тощо). Творчий доробок Софії Чехович можна умовно згрупувати за тематикою, як-от: «Народне мистецтво», «Типажі», «Пейзажі», «Листівки», «Екслібрис», «Портрет». У фонді рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника зберігається понад 800 замальовок п. Софії, які розкривають не тільки її мистецький, а й духовний світ — невичерпне джерело доброти, щирої любові до українського народу, душевного тепла. Софія Володимирівна створила понад 50 вітальних листівок з нагоди різноманітних свят, урочистостей, ювілеїв та інших подій, які щедро дарувала своїм друзям та співробітникам. Часто п. Софія малювала види Перемишля: очевидно, це був прояв ностальгійних спогадів про дитинство [48; 49].

Від 1961 р. — член Спілки художників СРСР, член українського товариства охорони пам'ятників історії та культури. Часто Софію Володимирівну Чехович запрошували до участі у конкурсах як члена журі. За наукову, педагогічну, виробничу та громадську діяльність нагороджена грамотами, похвалами й дипломами. У 1963 р. — виходить на пенсію [3; 4].

Останні роки свого життя п. Софія провела у самотності, важко хворіючи. Померла Софія Володимирівна у червні 1971 року у Львові. Похована на Личаківському кладовищі.

* * *

Запропонована стаття написана на основі рукописних матеріалів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника — **Фонд № 140. Чехович**, який можна умовно класифікувати на фототеку (фото Софії Чехович, фото різних осіб, творів народного мистецтва та професійних митців, негативи, відбитки тощо), листування, особисті документи, нотатки, каталогізацію музейних експонатів, зарисовки, авторські роботи, етнографічні та мистецтвознавчі матеріали.



Творча робота Софії Чехович — «Портрет старого гуцула», 1925 р. (папір, акварель). — Ф. 140. — Чех. 122. Художні портретні роботи С.В. Чехович, 1923, 1925. — 4 арк. Публікується вперше



Творча робота Олени Кульчицької — «Види Перемишля» (папір, дереворит). — Ф. 140. — Чех. 112. Відбитки відкриток, взірці вишивок, карти районів та різні чорнові зарисовки, 50—60 рр. XX ст. — 800 арк. Публікується вперше



Творча робота Софії Чехович — ескіз з серії народних типажів «Жінки» (олівець, папір). — Ф. 140. — Чех. 112. Відбитки відкриток, взірці вишивок, карти районів та різні чорнові зарисовки, 50—60 рр. ХХ ст. — 800 арк. Публікується вперше



Творча робота Софії Чехович — ескіз до твору Т.Г. Шевченка «Мені тринадцятий минало…» (олівець, папір). — Ф. 140. — Чех. 112. Відбитки відкриток, взірці вишивок, карти районів та різні чорнові зарисовки, 50—60 рр. ХХ ст. — 800 арк. Публікується вперше

- Біографічні матеріали (спр. 1—10);
- Творчі рукописи (спр. 11—63);
- Листування: Листи Чехович С.; Листи до Чехович С.В. (спр. 64—103);
- Чуже листування (спр. 104—107);
- Іконографічні матеріали (спр. 108—122);
- Матеріали службової діяльності (спр. 123—131);
- Інше (спр. 132—134);
- Чужі матеріали (спр. 135—139).

Пропонуємо фрагмент статті Софії Чехович про Олену Кульчицьку, яка зберігається у вказаному фонді Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Текст рукопису подаємо без змін, відповідно до оригіналу.

Софія ЧЕХОВИЧ

Спогади про О.Л. Кульчицьку з часів її побуту в Перемишлі [2]

Здається це було вчора. Був вересень 1913 року. Сян повагом котив свої води, розділюючи старовинне місто Перемишль на дві частини. Перехідним мостом поспішала шкільна молодь — одні з міста на Засяння, а другі в протилежну сторону. Зараз за мостом на Засянні праворуч розкинулись будинки польського монастиря Бенедиктинок, в яких поміщалось декілька шкіл з польською мовою навчання. Деякі школи вели самі монахині, а такі як педагогічна середня школа і гімназія були державні, мали своїх світських учителів.

На міській вежі годинник вказував за 15 восьму. На мості від сторони міста появилась елегантна молода жінка, у ясній вишитій сукні з парасолькою в руках. Вона прискореним дрібним енергійним кроком пробігає міст, повертає вправо та зникає в одній із брам шкільних будинків — Це Ольга* Кульчицька, художниця, вчителька рисунків.

На вежі вибила восьма. І майже одночасно з брами школи висипався гурт веселих дівчат з рисунковими блоками у руках. Учениці радісно перекликалися, передаючи собі вістку, що Олена Кульчицька організувала сьогоднішню лекцію рисунків на свіжому повітрі на замковій горі. Всі раділи, що лекція відбудеться не в рисунковому залі, а в тіні дерев гарного замкового парку.

Осінь позолотила листя кленів на всі відтінки від жовтого до гарячо-червоного. Серед високих дерев видніли башти замку. Крутими східцями можна було вийти на самий верх вежі і побачити панораму міста

* Олена — ? — Прим. О. К.

та далекі простори довколишніх сіл та сріблисту ленту Сяну, яка обмивала підніжжя замкової гори.

Ріка Сян у давні княжі часи скріпляла оборонність військових укріплень, та одночасно додавала краси і ніжності так містові, як і цілій околиці. В часи повені Сян довгі роки виступав з берегів, заливаючи передмістя та наносив немало шкоди хліборобам, що осіли над його берегами. Зимою на гладкому леді Сяну влаштовувано ковзанку, де під звуки військового оркестру можна було користати з цього здорового зимового спорту.

А зараз ми гляділи з Оленою Львівною на спокійні хвилі Сяну, які виблискували у промінні сонця. Олена Львівна вибирає місце, учениці розкладають приладдя до рисування і починається лекція. Темою буває або навчання перспективи, яку добре пояснювати на довгих прямих алеях парку, або зарисовування поодиноких елементів природи, розложистих дерев, квітів чи фрагментів архітектури.

Велику любов до природи, до чудового багатства гами кольорів, притаманних кожній порі року особливо осені передавала Кульчицька шкільній молоді. Вона плекала спостережливість при зарисовуванні природи, вправляла око і руку, здібність відрізняти гарне від поганого, розвивала художній смак.

Швидко минають дві години. Гуртом вертаємо з Оленою Львівною до школи. Ми, учениці на дальші лекції, а Олена Кульчицька до своїх занять з іншими класами. Лекції бували різні — більш і менш для нас, учениць, цікаві. Не всі ми однаково були зацікавлені проблемами мистецтва, і не всі однаково сприймали педагогічні зусилля нашої вчительки, яка завжди намагалася прищепити нам любов до природи та вміння відчувати її красу. Найцікавіше було, коли на доручення Олени Кульчицької приводили малу дівчинку, звичайно ученицю початкової школи, саджали її високо на стульці, а ми її рисували та малювали акварелью. Часто Олена Львівна справляла наші недосконалі рисунки, вказувала помилки та спішним рисунком крейдою на дошці вчила правильних пропорцій. Ми завжди були прямо очаровані надзвичайною вправою та вмілістю зображувати людські постаті, якими вона ілюструвала окремі частини своїх незрівняних лекцій.

Часті були також лекції-техніки, яку О. Кульчицька дуже любила. Кожна із нас на таких заняттях мала кольорові папери і ножниці і з вирізків створювала відповідну до заданої теми картину. Мені залишилось до нині у пам'яті, що стіни нашого рисункового залу були прикрашені кількома картинами в техніці аплікації, виконаних самою художницею.

Не всім нам зразу удавалося побороти труднощі цієї техніки і хоч трохи наблизитись до досконалості зразків, створених Оленою Львівною.



Творча робота Софії Чехович — ескіз до твору Т.Г. Шевченка «Мені тринадцятий минало...» (олівець, папір). — Ф. 140. — Чех. 112. Відбитки відкриток, взірці вишивок, карти районів та різні чорнові зарисовки, 50—60 рр. XX ст. — 800 арк. Публікується вперше



Творча робота Софії Чехович — «Екслібрис Я. Чайки» (папір, лінорит). — Ф. 140. — Чех. 112. Відбитки відкриток, взірці вишивок, карти районів та різні чорнові зарисовки, 50—60 рр. XX ст. — 800 арк. Публікується вперше

Були також і лекції присвячені і історії мистецтва, але не всі ми розуміли їх вартість і звичайно нетерпляче очікували на практичні вправи найкраще серед чудових закутків нашого старовинного Перемишля.

В одній з монографічних праць про О. Кульчицьку згадано, що коли художниця в 1910 році почала працю в Перемишлі, місто це було глухою провінцією. Тим часом в нашій свідомості і напевно також у свідомості художниці Перемишль в давнину і в наші часи був фортецею української культури на границі двох національних культур. Перемишль причисляється до найстаріших міст Західної України. Перша згадка про це місто знаходиться у літописі Нестора, де описано, як князь Володимир Великий в 981 р. визволяв цей город від сусідської експансії.

Розкопки проведені археологами з нагоди 1000-ліття Перемишля виявили давні забудування. На замковій горі найдено фундаменти будівель з трьома півкулистими абсидами-ротонди, побіч прямокутні фундаменти світської палати, в якій проживали українські володарі з роду Ростиславичів. Подібні сліди відкрито також під будинками латинського кафедрального храму. Походження цих будівель означено 12—13 ст., а можливо вони значно старші. Польські дослідники підкреслюють, що це мусіла бути поважна і багата столиця і напевно ривалізувала з Краковом / Газ. «Слово повшехне», 18—19 червня 1960—61 рр./.

Прикінці 19 поч. 20 ст. значення міста як центра української культури, не меншає. Особливо великий вплив на піднесення культурного рівня мало заснування в 1888—1889 рр. української гімназії, яка виховувала молодь міста та околиць.

Перемиські громадяни перші спромоглися на величне діло заснування в 1895 році приватними фондами першої середньої школи для дівчат з українською мовою навчання під назвою «Інститут для дівчат». З часом в Перемишлі відкрито також українську школу ім. Маркіяна Шашкевича. Давні були і співацькі традиції міста. Вже в 1891 р. існувало товариство «Боян», яке популяризувало українську пісню і поглиблювало музичну культуру серед українського громадянства.

Прибуття Олени Кульчицької до Перемишля в 1910 р. значно пожвавило культурне життя української громади. Її активність, висока ідейність виявилась в багатьох ділянках культурного життя міста. Педагогічна діяльність нашої художниці обіймала учнів різної національності, а все навчання проходило в чужій для нас польській мові. Але в короткому часі ми відчули тепле відношення Олени Львівни до нас нечисленних учениць-українок. Заскочило нас і мило здивувало запрошення прийти до робітні художниці та підготовити матеріал для товариської гутірки про наше минуле. На перші відвідини я підготовила реферат про історичне значення визвольних змагань гетьмана Богдана Хмельницького. Коли усі ми, а було нас дев'ять учениць українок з'явилися в призначений час в мешканні нашої учительки привітали нас обі сестри Олена і Ольга, а в глибині кімнати у вигідному фотелі сиділа старенька їх мати з вишиванням в руках.

В робітні, де ми зупинились, було багато художніх праць Олени Кульчицької і щойно тоді ми зрозуміли, хто такий наша вчителька. В моїй пам'яті особливо яскраво записалася велика картина, яка зображувала малу дівчинку біля квітучої яблуні. З великим зацікавленням ми розглядали килимовий верстат, який займав майже цілу кімнату. На ньому ткала килими сестра художниці Ольга. Дивували нас також меблі в гуцульському стилі, зроблені, як ми довідались, без єдиного цвяха. На стінах висіло велике багатство килимів, проектованих нашою вчителькою. Я відчитала підготовлений історичний нарис, а потім почалась між нами свобідна товариська готірка. Ми по сьогодні мило згадуємо, як Олена Львівна радо відповідала на наші запитання і пояснювала деякі незрозумілі для нас композиції своїх творів. Це був початок тісніших взаємин учительки-українки з українськими ученицями польської школи, що виявила бажання Олени Кульчицької піднести на вищий культурний рівень українську молодь.

Настав трагічний 1914 рік. Вибухла перша світова війна, що розлучила нас на довгий час. Мешканці Перемишля — могутньої військової фортеці, що готувалась до оборони, в більшості мусіли виїхати. У ці воєнні роки, я перебувала в гірському селі, куди долітали тільки глухі вістки, що тодішня місцева влада призначила Олену Кульчицьку на виселення до табору в Талергофі. Почались масові арешти. Смертні присуди, примусова евакуація українського насе-

лення. На щастя, добрі люди постарались, що рішення вивезти Олену Кульчицьку до Талергофу було змінене і художниця опинилась в столиці Австро-Угорської держави, у Відні. В час перебування у Відні Олена Кульчицька приймала активну участь так в культурному житті утікачів-українців, як і в допоміжній акції на користь нещасних, часто голодуючих переселенців. Відомо було, що художниця видавала на ту ціль листівки своєї роботи, першу читанку для українських дітей, яку вживали в початкових школах, організовувала тоді для українців у Відні та серію казок для дітей дошкільного віку, багато ілюстрованих художницею.

Австрійська військова кріпость Перемишль по довгій облозі російськими військами, піддався. Давні мешканці Перемишля і околиці поволі вертають до понищених, пограбованих хат. Впорядковується праця в місті. За деякий час вертає також Олена Кульчицька. Відкриваються школи. Учениці Олени Кульчицької самі починають працювати. Деякі з них учителюють в сільських школах, а деякі залишаються в Перемишлі. Я також після повернення до Перемишля починаю працювати в школі ім. Маркіяна Шашкевича. Наші зустрічі з Оленою Львівною продовжуються тепер на громадській ниві, при культурній та організаційній роботі. Все художнє життя міста пов'язувалось з її іменем, організація виставок, декорації святкових імпрез, покази народної української ноші, співацькі імпрези не обійшлися без її співучасті. Вона на все знаходила час і завжди з усмішкою спішила на кожний заклик українських громадських організацій.

Згадуючи всі страхіття війни, розпач людей евакуйованих і безвинно розстрілюваних художниця створює цикл ліногравюр «Лихоліття українського народу». В цьому часі художниця з великими труднощами добивається дозволу організувати свою персональну виставку в залах Перемиської міської ради — магістрату. Це було правдиве свято для української громади Перемишля, яка не мала нагоди познайомитися з численними творами відомої усім української художниці. Видне було також велике заінтересування творчістю Олени Кульчицької і польських кругів.

Ще один важкий удар прийшлося пережити Олені Кульчицькій в 1918 році. Під час трагічної польсько-української війни. Після захоплення Перемишля поляками Олена Львівна була ув'язнена в замку а Баранові, перетвореному на тюрму. Важкі це були хвилини, вони залишили на все життя незатертий слід та глибокий жаль до народу, для якого Олена Кульчицька жертвувала велику частину свого життя і таланту. Велика прірва, яка повстала між двома народами, залишилась і тоді, коли притихли криваві бої і життя поволі втихомирювалось.

В основу своїх творів цього часу художниця кладе багатство життєвих вражень. Такі цикли як: «Селянське повстання», «Колонізація» та інші, засвідчують, як глибоко вона переживала кривду українського населення.

Усі ці трагічні події не зламали її духу і не припинили її творчого розмаху. Вона дальше працює, як педагог, як організатор культурного життя. Ще з більшим запалом творить все нові та нові картини, повні радощів і смутків українського народу.

Кожного четверга відбувались у неї товариські сходини з рефератами, дискусіями та свобідними гутірками звичайно на мистецькі теми, літературні та інші актуальні теми.

З які там постійно бували пригадую собі Дмоховську, дружину перемиського лікаря, Ольгу Левкович та Ольгу Савицьку викладачів середньої школи, Поліхову — дружину гімназійного професора та одинокого мужчину, військового лікаря Домета Садовського, надзвичайно музикального і колекціонера китайської порцеляни.

Педагогічні шкільні обов'язки забирали художниці багато часу і сили та зменшували можливості її художньої творчості. Але рівночасно ця педагогічна діяльність в Перемишлі збагачувала досвід, збільшувала гурт знайомих і приятелів, які завжди помагали художниці перемагати її життєві труднощі і створювали умови відпочинку, такого необхідного для дальшого розвитку її творчих сил.

В чудовій закутині Перемищини у с. Бовино була учителькою моя товаришка Софія Лельо, яка зараз проживає в Дрогобичі. В 1921 році обі сестри Олена і Ольга Кульчицькі та їх кузен Стебельський провели в неї вакації. «Смерічка заглядає мені у вікно» — говорила Олена Львівна, щаслива можливістю бути серед природи та сільського народу. Густий ліс серед якого стояла школа, дозволяв гарно відпочивати та малювати до схочу. І родяться чу-

дові пейзажі, портрети селян в народних одягах, інтер'єри хат, типові для околиць архітектурні будівлі. Олена Львівна подарувала Софії Лельо одну з цих цінних акварелей.

Іншими роками художниця проводить вільний від роботи час в Домажирі біля Львова, в Тур'ю біля Старого Самбора, у Висовій на Лемківщині, в Черчу біля Рогатина та інше.

Прихильні люди запрошували Олену Львівну, допомагали і створювали найкращі умови для її творчої праці. З цих часів залишилося багато її картин. Між іншими живописна історія с. Тур'є, яка обіймає 60 олійних етюдів та 20 акварелей. І наша мальовнича Гуцульщина мала теж щастя гостити у себе Олену Львівну. В молодшому віці жила вона деякий час разом з батьками в Косові. В пізніших роках їздила з сестрою Ольгою і другими знайомими до с. Города біля Косова. Кульчицькі звично мешкали у гуцулки Килини. Вони робили багато прогульок, а Олена пильно відшукувала цінні вироби народного мистецтва гуцулів. В день ім'янин трьох Ольг Кульчицької, Левкович і Савицької, 24 липня, художниця влаштувала скромний прийом та виставку призбираних нею предметів як частин одягу, різьби та кераміки. Велика кількість творів Олени Кульчицької в різних техніках на тему Гуцульщини є доказом не лише її великої любові, але рівночасно глибокого знання цієї чудової країни.

Часто я зустрічалася з Оленою Кульчицькою підчас роботи в Перемиському музеї «Стривігор». В роках 1929—1931 вона була членом ініціативного комітету, а опісля в 1932 році членом-основником «Етнографічно-регіонального музею Стривігор та Товариства прихильників українського мистецтва в Перемишлі». Музей міняв часто приміщення і в кінці містився в 7 кімнатах при вул. Бандурського, 5.

З глибоким знанням і зрозумінням народного мистецтва, етнографії та історії перемиської землі, Олена Кульчицька поповнює збірки музею, опрацьовує їх науково, збагачує експозицію музею своїми малюнками. Часто засиджується до пізніх годин з кустошем музею, доктором Шпитковським, професором Перемиської гімназії, хоча на другий день мусить спішити на роботу в школу.

В 1937 році бере живу участь у з'їзді істориків і музеологів Перемишля, на якому був присутній тодішній директор музею українського мистецтва у Львові проф. І. Свєнціцький.

Ще багато можна би розповідати про цю цінну, всебічно обдаровану художницю, з якою звела мене доля, дала можливість приглянутись ближче до її праці, пізнати провідні думки та зацікавлення.

Її сердечність, приязне зацікавлення, мудрий, повний зрозуміння людини погляд на життя додавали її особливої привабливості.

Художниця ніколи не відмежовувала себе від громадського життя, протягала руку кожному, а особливо молодим талантам, з яких багато пішло її слідами.

Це постать, про яку можна сказати словами Івана Франка:

«Вона вся пристрасть і бажання,
І вся вогонь, і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога шукання,
Дослід і погоня до мет, що мчать
По небосклоні».

Опубліковані праці С.В. Чехович

Чехович С. Значение искусства в школе и в жизни. — Перемишль, 1939; Чехович С. Бокшай Й.Й. Виставка творів. Каталог. — Львів, 1954; Чехович С. Народне мистецтво Сокальщини. — Львів, 1957; Гургула І., Чехович С. Народні майстри Львівської області. — Львів, 1959; Українська Радянська Енциклопедія (співавтор). — К., 1957—1966; Чехович С. Народні майстри. — Львів, 1959; Чехович С. Степан Чайка (Нар. різьбар Львівщини). — К. : Мистецтво, 1968.

Чехович С. Народний художник (до 80-річчя з дня народження О.Л. Кульчицької) // Радянська культура, 1957; Чехович С. На виставці творів М. Глущенка // Ленінська молодь, 1957; Чехович С. З глибин народних // Ленінська молодь, 1958; Чехович С. Источник вдохновения // Декоративное искусство СССР. — Москва, 1958; Чехович С. Источник вдохновения // Наша культура. — Варшава, 1961; Чехович С. Красу в побут трудящих. — Львів, 1963; Чехович С. Краса і побут // НТЕ. — № 5. — 1964; Чехович С. Заслужений діяч мистецтв Е. Мисько // Наше слово. — Львів, 1966 та інші.

1. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 140. Чехович. — № Чех. 4. Документи про освіту (дипломи, копії диплому, метрики, посвідчення тощо), 1928—1954.
2. № Чех. 21. Кульчицька Олена Львівна — спогади про неї, статті та інформації про її творчість, 1954—1958 і б. д. — 75 арк.
3. № Чех. 2. Автобіографії, 1947—1962. — Львів.
4. № Чех. 5. Характеристики, 1947—1961.
5. № Чех. 3. Особисті листки обліку кадрів, 1946—1966.
6. № Чех. 48. З любов'ю до народу [про творчість Т.П. Світлицького], статті. — Б. д. — 8 арк.
7. № Чех. 53. І.І. Труш, статті про його творчість. — Б. д. — 52 арк.
8. № Чех. 40. Монастирський Вітольд Адамович, стаття. — Б. д. — 5 арк.
9. № Чех. 49. Севера Іван Васильович, статті про його творчість. — 1961 і б. д. — 18 арк.
10. № Чех. 11. Й.Й. Бокшай, статті та інформації про його творчість. — 1954 і б. д. — 37 арк.
11. № Чех. 30. Вогонь сердець (До 100-річчя з дня народження В.І. Леніна) [Про роботи скульптора Емануїла Миська]. — Б. д. — 10 арк.
12. № Чех. 31. Майстер портрету, стаття про львівського скульптора Е. Миська. — Б. д. — 7 арк.
13. № Чех. 32. Емануїл Петрович Мисько, стаття. — 1970. — 18 + 18 арк.
14. № Чех. 33. Емануїл Петрович Мисько (монографічний нарис). — 1969. — 20 арк.
15. № Чех. 34. Емануїл Петрович Мисько — майстер психологічного портрету (монографічний нарис). — 1967. — 22 + 19 арк.
16. № Чех. 35. Емануїл Петрович Мисько (монографічний нарис). — 1967. — 43 + 20 + 19 арк.
17. № Чех. 36. Заслужений діяч мистецтв — Емануїл Петрович Мисько. — Б. д. — 9 арк.
18. № Чех. 37. Список скульптурних творів Е.П. Миська, 1956—1969. — Б. д. — 6 арк.
19. № Чех. 38. Молоді львівські художники до декади [української літератури та мистецтв в Москві], стаття. — Б. д. — 10 арк.
20. № Чех. 39. Мистецтво для народу (До 85-річчя з дня народження народного художника А. Монастирського), стаття. — 1963. — 10 арк.
21. № Чех 50. Статті та інформації про художників: В. Борисенка, П. Глущенка, М. і Ю. Дембіцьких, Я. Козіка, О. Мурашка, Никифора, С. Самокиша, Д. Юрчука, П. Обаля та ін. — Б. д. — 41 арк.
22. № Чех. 52. Творчість українських художників С.І. Васильківського, М.К. Пимоненка та С.І. Світославського, стаття. — Б. д. — 22 арк.
23. № Чех. 26. Мистецтво Литви, стаття. — Б. д. — 6 арк.
24. № Чех. 15. Вишивальниці Городоцького району, статті. — Б. д. — 40 + 12 арк.
25. № Чех. 24. Майстри народного мистецтва Львівщини, монографія. — 1958. — 74 арк.
26. № Чех. 25. Майстри народного мистецтва Львівщини, монографія. — 1958. — 51 + 47 арк.
27. № Чех. 29. Мистецька народна творчість Львівської області (вишивка), стаття. — Б. д. — 15 + 10 арк.
28. № Чех. 54. Народний майстер Львівщини Степан Чайка, статті про його творчість. — 1965 і б. д. — 40 арк.
29. № Чех. 14. Висновки з наукового відрядження в село Неслухів Новомилятинського району в 1949 році. — 1949. — 15 арк.
30. № Чех. 41. Народне мистецтво Сокальщини. Монографічний нарис. — 1957. — 39 + 14 арк.
31. № Чех. 22. Лемки у великій спільній батьківщині, статті. — Б. д. — 9 + 4 арк.
32. № Чех. 42. Народне мистецтво гуцулів — жителів східних Карпат. Монографічний нарис. — 1951. — 16 + 15 + 17 арк.
33. № Чех. 46. Одяг, статті. — Б. д. — 4 арк. (зошит).
34. № Чех. 19. Засоби прикрашування народного одягу, стаття. — Б. д. — 9 арк.
35. № Чех. 47. Радянське народне мистецтво, стаття. — Б. д. — 18 арк.
36. № Чех. 17. До орнаменту писанок, кераміки, килимів, вишивки, стаття. — 1955. — 23 арк.
37. № Чех. 20. Застосування народного орнаменту в промисловості, стаття. — Б. д. — 16 арк.
38. № Чех. 27. Мистецтво в побут, стаття. — Б. д. — 8 арк.
39. № Чех. 45. Народний орнамент писанок і можливості його використання, статті. — Б. д. — 21 + 19 арк.
40. № Чех. 13. Використання зразків народного мистецтва в побуті, статті. — Б. д. — 12 арк.
41. № Чех. 16. Декоративно-орнаментальний рисунок текстиля на базі народного орнаменту, стаття.— 1951. — 21 + 12 арк.
42. № Чех. 55. Українська народна вишивка, опис, каталог. — 1960. — 50 арк.
43. № Чех. 56. Українська народна тканина (на матеріалах ЛДМУМ), стаття. — Б. д. — 14 арк.
44. № Чех. 57. Українська народна тканина, каталог виставки. — 1962. — 24 арк.
45. № Чех. 58. Нотатки про пересувні виставки та прочитані лекції з народного мистецтва. — 1958—1961. — 144 арк. (3 зошити).
46. № Чех. 60. Нотатки про розвиток народного мистецтва та творчість його митців, 50—60-рр. XX ст. — 25 зош., прибл. 1000 арк.
47. № Чех. 119. Фотокопії взірців прикрашування народного одягу на Львівщині, Івано-Франківщині та Долині. — 190 арк.
48. Чех. 112. Відбитки відкриток, взірці вишивок, карти районів та різні чорнові зарисовки, 50—60 рр. XX ст. — 800 арк.

49. Чех. 122. Художні портретні роботи С.В. Чехович. — 1923, 1925. — 4 арк.
50. Чех. 131. Хроніки про художні виставки у виставкових залах Львова, 50—60 рр. XX ст. — 8 арк.
51. *Козакевич О.* Наукова спадщина Софії Чехович (1897—1971) (за матеріалами рукописних фондів ЛННБ України імені В. Стефаника) / Козакевич О. // «Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність»: Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції, Львів, 28—30 жовтня 2010 р. — Львів, 2010. — С. 356—359.

Olena Kozakevych

SOFIYA VOLODYMYRIVNA CHEKHOVYCH (1897—1971), HER LIFE AND CREATIVE PATH

In the article has been considered a life course and a creative path of Sofiya Volodymyrivna Chekhovych, known Ukrainian ethnographer, scientist and art critic of XX c. In chronological order the author has considered some most important events and defined main directions of research activities by S. Chekhovych. Attention has been paid to S. Chekhovych art criticism in the field of Ukrainian traditional folk costume and means of its decoration. The article has been written on the basis of materials kept at the department of manuscripts, Lviv Stefanyk National Scientific Library.

Keywords: ethnography, folk art, art studies, history of art, art criticism, tradition

Олена Козакевич

СОФИЯ ВЛАДИМИРОВНА ЧЕХОВИЧ: ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ (1897—1971)

В статье рассмотрен жизненный и творческий путь Софии Владимировны Чехович — украинского этнографа, научного сотрудника, искусствоведа XX вв. В хронологическом порядке представлены наиболее важные события и определены главные направления научной деятельности. Внимание сосредоточено на искусствоведческих работах Софьи Владимировны в области украинского народного костюма и способов декорирования. Статья написана на основе материалов отдела рукописей Львовской национальной научной библиотеки им. В. Стефаника.

Ключевые слова: этнография, народное искусство, искусствоведение, история искусства, художественная критика, традиция.



Лариса КОСТЮК

ГЕОРГІЙ КОСМІАДІ: ХУДОЖНИК МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ

У статті розглядаються особливості життя і творчості Георгія Косміаді (1886—1967). Обґрунтовується художня система митця, в якій органічно переплелися естетичні традиції східної та західної культур. Спадщина Г. Косміаді (понад 5000 картин) сьогодні вписується в контекст історії мистецтва XX століття.

Ключові слова: Георгій Косміаді, художня система, естетичні традиції, історія мистецтва.

Життя Георгія Петровича Косміаді (1886—1967 рр.) у XX ст. було тісно пов'язане не лише із культурно-мистецьким середовищем Москви, де він проходив школу становлення як російський художник, а й із Заходом. Силою історичних обставин його життєвий шлях пролягав через Волинь до Німеччини, де завдяки наполегливій праці він створював свої художні полотна. Так складалася доля митця, що упродовж багатьох десятиліть йому доводилося жити в інонаціональних середовищах далеко від своєї батьківщини.

Нині ім'я Георгія Косміаді вписують до числа художників-одинаків, якими так багате минуле століття. Маючи у своїх родовідних каналах генеалогічну інформацію від грецьких і російських коренів, художнику у своїй творчості вдавалося органічно поєднувати мистецькі традиції, які лежать в основі генотипології культур Сходу і Заходу.

Вперше життя і творчість Георгія Косміаді як наукова проблема постала в розвідках рівненських дослідників О. Прищепи [9], О. Чернюшок [11], О. Юрчук [12], Н. Кожушко [4] та інших [5; 10]. Основна увага у цих наукових дослідженнях приділялася вивченню особливостей діяльності Г. Косміаді як педагога навчальних закладів Рівного у міжвоєнних 1920—1930-х роках. Декілька наукових досліджень здійснено у фокусі аналізу його художньої творчості [6—8]. Але дані роботи в цілому носять узагальнений характер.

Метою нашого наукового дослідження є виявлення характерних рис у художній системі Георгія Косміаді, яка органічно поєднує стилістику східного і західного мистецтва. Щоб досягнути окреслену мету варто поетапно вирішити наступні завдання: розкрити особливості творчого становлення Г. Косміаді, проаналізувати своєрідність художньої системи митця, дослідити взаємозв'язок творчості художника з історичними обставинами XX ст. та довести, що завдяки виробленню особливого погляду на життя і мистецтво Георгій Петрович зумів проявити себе як неординарна особистість.

Життя повсякчас пред'являло Г.П. Косміаді випробування, які потрібно було долати, щоб рухатися далі. Висловимо власне судження, що, ймовірно, такою була доля багатьох особистостей, хто пережив лихоліття XX століття.

Дитячі враження Георгія Косміаді пов'язані з Кавказом, де він народився і здобув художню освіту. Місто Нальчик, а пізніше Тифліс і Баку закарбува-

лися в пам'яті на ціле життя барвистістю східної культури, яскравістю образів та таємничістю свят і обрядів кавказців. Ці яскраві спалахи дитячих містерій перетворяться на живильне джерело творчості художника на усіх подальших етапах його життя.

Скрізь, де буде перебувати Г. Косміаді — чи то в Москві, чи на Волині, чи в Німеччині — він завжди переживатиме яскраві спомини дитинства. Ось що він занотує у своїх записках 1966 р., коли йому виповниться 80 років: «Не знаю, як зараз виглядає Тифліс, однак у моєму дитинстві він був більш азіатським містом, ніж європейським. Стара частина міста з дуже вузькими вуличками була у більшій частині покрита килимами. Там майже ніде не було возів, тільки пішоходи, верблюди, осли, буйволи, навантажені фруктами, овочами, кислим молоком топталися по цих килимах і дуже сильно їх бруднили. На невеликих майданах лежали купами кавуни, дині, кошики з виноградом, помідорами, баклажанами, гранатами і вареною дрібною рибою. На вузьких вуличках справа і зліва чувся стукіт спеціальних молотків для роботи по міді та сріблу. Килими ж ці лежали на вулицях спеціально для обробки їх ногами (стирання ворсу), що надавало їм більшої ціни після того, як тижнями вони промивалися у гірських струмках» [2, с. 26].

Звичайно, великий вплив на формування митця мала його родина, яка виховала наполегливість, повагу та любов до людей. Ці риси характеру в усіх перипетіях долі зіграють в житті Георгія Косміаді вирішальну роль. Завдяки любові до людей та працьовитості батька сім'я художника виживала в Рівному та Гамбурзі. Сьогодні його дочка, 88-літня пані Надія Саннов-Косміаді, веде активну діяльність з популяризації творчості батька, спадок якого складає понад 5000 картин. Чи не промовистий факт, який підтверджує панування в родині Косміаді традицій любові та працьовитості?

Більше ніж 100 років тому дев'ятнадцятирічний Георгій Косміаді приїде в Москву. Це буде 1905 р., коли Росія зазнавала революційних збурень. У цей час Г. Косміаді працюватиме помічником архітектора Москви, відповідально й професійно вестиме архітектурний догляд Кремля та ремонтуватиме і будуватиме споруди міста [2, с. 36—37].

У Москві він доторкнеться до художньої скарбниці Росії — Третьяковської галереї, де навчатиметься у відомих художників Валентина Олександровича Сєрова (1865—1911) і Єгора Мойсеєвича Хруслова (1861—1913), і вже у 1906 р. презентуватиме свою першу виставку в Москві. Він із захопленням сприйматиме діяльність «Мира искусства» та його сподвижників. З часом виставлятиме свої роботи разом із Іллею Юхимовичем Рєпіним (1844—1930).

В Москві Георгій Косміаді бере активну участь у багатьох заходах московської еліти. Тут відбулися зустрічі молодого допитливого митця із композитором Сергієм Рахманіновим (1873—1943), який з 1897 р. працює в Московській приватній опері С. Мамонтова, а в 1904—1906 рр. — у Великому Театрі. Тогочасна Москва була в захопленні від того як грав, диригував і творив музику великий композитор.

Висловимо власне міркування, що, ймовірно, творча особистість Сергія Рахманінова дала сильний імпульс у формуванні життєвого ладу Георгія Косміаді. Художник навчився слухати музику серцем, мелодизм творів свого кумира зачаровував і вів митця у світ стихії природи і людських взаємин. Напруженість у праці, дисциплінованість у всьому, гідність, що була вироблена роками — усе в композиторові приваблювало Г. Косміаді. У свої 20—25 років молодий художник відчував у характері С. Рахманінова співзвучність у стремліннях своєї душі: попри усі життєві негаразди не нарікати на долю, а повсякчас наполегливо працювати.

Це з московського періоду Георгій Косміаді виробить особливий порядок експонування свого творчого доробку: на усі виставки він буде детально прописувати музичні композиції, котрі мають звучати у певному порядку. І обов'язково він включатиме у цей перелік мелодії улюбленого композитора [3, с. 228]. Та й самі картини Георгія Косміаді будуть схожі на добре підібрану музику. На його роботах кожен порух пензля звучить ритмічно й узгоджено як оркестр, що досконало виконує музичні твори. Духовна атмосфера московського художньо-мистецького середовища дасть такий сильний імпульс для естетичного зростання Георгія Косміаді, що він зуміє зберегти закоханість у живопис і музику в подальшому своєму житті.

Прагнення виробити принципові життєві установки простежується у його діяльності, коли він був активним членом Московського Вегетаріанського То-

вариства, котре розпочало роботу з 1909 р. У документах Товариства знаходимо один важливий факт, який проливає світло на діяльну і творчу натуру Г.П. Космiаді. Під час роботи Першого Всеросійського Вегетаріанського з'їзду, що відбувався в Москві 16—21 квітня 1913 р., будучи його делегатом, бере участь не лише у художній виставці, а й пропонує розроблений проект видання «Довідника вегетаріанця» та організації Пересувної виставки робіт вегетаріанців [19]. Обидві пропозиції Г. Космiаді знайшли схвалення та були прийняті делегатами з'їзду.

Але історичні події в Росії на початку століття внесуть свої корективи в життя Георгія Космiаді. Він буде нести службу військового радника, з часом добросовісно працюватиме в госпіталі, де сумлінно доглядатиме за хворими. Перша світова війна кардинально змінить увесь плин життя Г. Космiаді. У складі Будівельного загону він опиниться на Волині. На деякий час йому доведеться відкласти свої мистецькі вподобання і зайнятися виключно виконанням потреб фронту.

Тут, на Волині, життя знову поставило Георгія Петровича перед вибором: чи повертатися до Москви, чи залишатися в Рівному. Революційні події 1917 р. в Росії остаточно закріпили вибір Г. Космiаді на користь Волині. У Рівне приїжджає його дружина Бригітта-Фріда Геерман, з якою він повінчався у Москві в травні 1915 р. Звичайно, можна зрозуміти вибір Г. Космiаді: поліетнічне середовище міста Рівного якнайкраще могло забезпечити амбіції митця. Маючи від природи гарні педагогічні обдарування та будучи вправним майстром пензля, Георгій Петрович репрезентує себе як вчитель малювання. На цій ниві він отримує визнання і авторитет.

Зазначимо, що естетичні вподобання Г. Космiаді завжди тяжіли до традицій російського мистецтва, але тут, на Волині, художник закохається в українське образотворення, особливо в народні декоративні вироби. Його до глибини душі схвилюють вишиті волинські сорочки, в ритмах узорів яких відчувалася глибина архаїчного мислення прадавніх українців, подих сивої давнини. Георгій Петрович щиро полюбить візерунки на місцевих виробах із кераміки, дерева. По-справжньому відчує дихання живих клітиночок льону у поліському серпанку. Народне мистецтво Волині й Полісся вплине на Г.П. Космiаді настільки, що відчуття української мистецької традиції перетікатиме на картини, котрі художник писатиме уже на еміграції, в Німеччині.

Розуміння способу мислення людини східної цивілізації, зафіксованого у кольорах і сюжетах, відчуття природної естетики прекрасного, любов до мистецтва — усе це передавав художник-педагог дітям міста Рівного, яких навчав малюванню у 20—30-х рр. XX століття. Ось що відмічала газета «GłosNarodu» у червні 1923 р. з нагоди виставки робіт дітей і власних картин Георгія Космiаді: «Оригінальною є система навчання, яка полягає у збудженні в учнів самостійності ж не тільки у компонуванні орнаменту (рослинного, лінійного і т. п.), а також на розвитку відчуття кольору. Те, що ми можемо бачити на виставці, породжує почуття гордості за ті малярські здібності, які має польська молодь зі східних рубежів, де певну роль відіграють впливи народної творчості, візантійські традиції» [15]. Отож, уже на початковому етапі діяльності Георгія Петровичі в Рівному громадськість відмітила найхарактернішу рису творчості — органічне переплетення західних і східних традицій, на засадах якої ґрунтував художник і свою педагогічну методику.

Варто підкреслити, що переглядаючи документи із власного архіву дочки художника Надії Георгіївни Саннов-Космiаді («AtelierKosmiadi». Legienstr. 8a, 22111 Hamburg), звертає увагу на себе той факт, що Г.П. Космiаді, як вчитель малювання і організатор мистецьких виставок, був надзвичайно успішним і результативним. Фотографії 20—30-х рр. XX ст., що їх зберігає родина Космiаді, засвідчують надзвичайну активність учнів і педагога на ниві образотворення. Сюжети на фотографіях фіксують підготовку учнів до виставок чи безпосередньо експозиції виставок — все промовляє глибиною творчості. «Тисячі малюнків, виконаних молодими митцями, — барвисті, аж милують око, оригінальні, казкові, лагідні, перебільшені, прості. Напрошуються запитання — навіщо це, чому вчитель так мучить дітей? А з іншого боку, роздумуєш, скільки поколінь дарма прожили на цьому світі, нічого не залишивши ні для мистецтва, ні для народної творчості. А якби хоча б один з кожного покоління щось вніс у скарбницю мистецтва, щось своє, то ми б зараз мали що вивчати у музеях! Навіть не потрібно було б і тих музеїв, бо кожна халупа була б повна шедеврів.

На учнівській виставці діти показали, що вони малюють з певною метою. Все, що вони малюють, можна взяти за взір для килимів, тканину на одяг, хустки, палітурок для книжок. Все можна використати на фабриках і промислових виробництвах» — підкреслював у своїй статті Олександр Прусевич з нагоди відкриття виставок робіт учнів Г. Космiаді у 1923 р. [16]. Нагадаємо, що декоративні візерунки зі східними і західними художніми мотивами, розроблені учнями Георгія Петровича у рівненських навчальних закладах у 1920—1930-х рр., використовували сілезькі і щецинські ткачі для оздоблення тканин.

Спрямовуюча сила педагога-художника на всебічне розкриття талантів учнів засобами мистецтва викликала повагу й авторитет серед жителів Волині, а пізніше і професури Краківської та Варшавської академії мистецтва. Ось що відмічала польська професура в 1922 р.: «Роботи учнів Торгової школи та Державної гімназії у Рівному, виконані під керівництвом п. Георгія Космiаді, які ми мали можливість оглянути, показують, яких високих результатів можна досягнути за умови вмілого художнього керівництва, енергії, захопленні мистецтвом, а також при великій обізнаності дитячої душі, яку п. Космiаді, без сумніву, вкладає у свою працю» [2, с. 94—95].

У 1924 р. ректор Краківської академії мистецтва у листі від 14 липня до Г. Космiаді підкреслював: «Пан Георгій Космiаді, вчитель державної гімназії у Рівному, як і в попередні роки, представив професорам Академії мистецтв роботи учнів, створені під його керівництвом.

Величезна кількість цих робіт, оригінальність оформлення і колористика свідчать про незвичайну енергію, працелюбність і педагогічну обдарованість пана Георгія Космiаді. Професори, які підписалися, вважають, що розпочата діяльність заслуговує на якнайбільшу підтримку — особливо з огляду на дуже цікавий своїми кольорами елемент пограничного мистецтва, наявність якого повністю відповідає традиціям польської культури» [2, с. 136—137]. Багатство декоративних мотивів, розмаїття сюжетів та барвистість кольорової гами учнівських робіт професора Г. Космiаді з Рівного вразить Європу і на Міжнародній виставці 1937 р. в Парижі.

В міжвоєнні 20—30-ті рр. XX ст., проживаючи в Рівному, Георгій Петрович Космiаді завдяки таланту педагога і художника зайняв гідне місце в поліетнічному середовищі міста. Жителі Волині і польська влада з пошаною віднеслися до його праці, а учні передавали йому свою любов і захоплення. Ймовірно, це були найщасливіші його роки життя. Адже Георгій Петрович мав змогу не лише писати свої роботи, а що найважливіше — навчати улюбленій справі дітей, розкривати їм естетику повсякденного буття, передавати розуміння таємниць образотворчого мистецтва. Із відомих на сьогодні документів, за нашими підрахунками, Г. Космiаді разом зі своїми учнями у волинський період життя брав участь у майже 30 виставках [3, с. 349—340].

Складне і непередбачуване XX століття несподіваним чином відбилося на долі родини Г.П. Космiаді. Після початку Другої світової війни залишатися у Рівному сім'ї колишнього військового Російської царської армії було небезпечно. 28 січня 1940 р. Георгій Петрович з дружиною і двома дітьми від'їжджає до Німеччини, де проживали родичі Бригітти-Фріди. Розпочався кардинально новий період життя і творчості художника.

Іонаціональне середовище Німеччини зустріло сім'ю Космiаді як репатріантів із Волині. Після перебування в таборі для емігрантів в м. Ауе (провінція Заксен) сім'я Георгія Петровича потрапляє в Гамбург. В умовах війни потрібно було турбуватися про хліб насущний, і Г.П. Космiаді подає документи на Біржу праці, за направленням якої він з 10 липня по 7 вересня 1940 р. тимчасово працює помічником театрального художника у технічному відділі Гамбурзької державної опери [3, с. 18—19]. Пізніше отримує посаду художника-декоратора в Гамбурзькому театрі «Талія», а по закінченню війни стає вільним художником.

Як видно із наведеного послужного списку, Георгію Петровичу не вдалося у повоєнній Німеччині влаштуватися в освітні заклади. «Батько найбільше страждав від того, що в Німеччині не мав можливості навчати дітей малюванню. На відміну від Рівного, там, у Гамбурзі, у нього майже не було учнів. Ось чому Георгій Петрович з великою насолодою переглядав малюнки дітей, які були представлені на виставці у Парижі 1937 року. Саме їх роботи, а не свої власні картини, взяв батько із Рівного до Німеччини», — згадує його дочка Надія[1]. В часи не-

[1] Записано зі слів Н.Г. Саннов-Космiаді 09.03.2009.

залежності України, як тільки стало можливим, Надія Георгіївна привезла учнівські роботи батька і передала до Рівненського обласного краєзнавчого музею та Народного музею історії Рівненської української гімназії. Сьогодні на їх основі можна характеризувати спосіб мислення митця, для якого були близькі традиції і східного, і західного мистецтва.

Георгій Петрович потрапив до Німеччини у зрілому віці уже сформованим художником. Упродовж місяця перебування в таборі для емігрантів Г. Космiаді написав низку картин, які 26 лютого 1940 р. уже експонувалися в м. Ауе. Отож з перших днів перебування в Німеччині Георгій Космiаді мав віднайти свою власну нішу в новому середовищі. Так, як це було раніше на Волині, художник репрезентував свою діяльність через активну мистецьку роботу. В цьому була сила і життєве кредо Г.П. Космiаді: попри усі негаразди і обставини життя — творити, творити і творити, використовуючи талант, даний Богом.

В Гамбурзі неординарний погляд на життя у візуальних образах замітили відразу: професіоналізм митця гідно був оцінений роботодавцями. Але художнику важлива була іще підтримка глядачів, і Георгій Петрович не мислив своє життя без виставкової діяльності. Художник із великим задоволенням представляв свій творчий доробок, створений на прабатьківській землі його дружини, на суд нових глядачів, які були виховані на традиціях західноєвропейського мистецтва. Звичайно, що були переживання не лише у Георгія Петровича, а й уся родина Космiаді підтримувала свого улюбленця.

Дива бувають. З перших експонованих виставок Г.П. Космiаді здобув своїх шанувальників. Він заразив їх великим оптимізмом і глибоким смутком, враженнями від бурштинових спалахів кольорів і таємницями осягання чорних напівтонів, що бриніли з його картин. В роботах Георгія Космiаді сюжети окреслювалися сильними штрихами пензлика, розподіляючи світло і темряву як на театральній сцені — захоплююче та вражаюче, а сакральні мотиви вимальовувалися таким чином, що створювався таємничий настрій, який по-справжньому присутній серед віруючих людей у православних церквах. Саме ці сприйняття робіт незнайомця із Сходу заворожували і запам'ятовувалися. Сила енергетики глядачів давала свіже натхнення для творчості.

У воєнній Німеччині Георгій Петрович пише роботи «Куточок для молитви» (1942), «Пагорб у сонячному промінні» (1942), «Ніч у Гамарні» (1942), «Поля навколо Гамарні» (1942), «Натюрморт» (1942), «Російський чайник» (1942), «Вид з мого вікна. Село Коломенське» (1942), «Російська лазня» (1942), «Вид на Москву» (1943), «Сільський ринок» (1943), «Почаїв» (1943), «Петербург» (1944) та інші. Із переліку картин добре вгадуються волинські і російські мотиви. Знаменно, що саме спогади про рідні серцю місця допомагали Г.П. Космiаді наполегливо творити, а не нидіти і ностальгувати. У цих роботах він зумів передати повноту своєї мистецької натури. Тут відображені яскраві барви московських і петербурзьких церков, кольорова глибинність народної культури росіян, закоханість у спокій волинського краю і оригінальність колоритного розмаїття українців.

Разом з тим, варто наголосити, що перші відгуки на виставки його робіт у Німеччині були схвальними і щирими. Німецька публіка під час війни продемонструвала захоплююче враження від побаченого. Так, Вальтер Херрманн в 1942 р. в «Hamburger Dageblatt» щодо виставки робіт співробітників театру «Талія» підкреслив особливе значення доробку Г. Космiаді: «Яскраві картини з сільського життя і ландшафти займають достатнє місце у його світогляді. Завдяки екзотичному призвуку цієї привабливої виставки була привернута увага багатьох зацікавлених» [14].

Хуго Сієкер з нагоди ще однієї виставки Г. Космiаді писав: «Він дає волю зобразити темперними фарбами справжній феєрверк інтенсивно насичених тонів, він не відмовляється від справжнього контрасту лимонно-жовтого (в пейзажі), багряного (в інтер'єрах Кремля), від перманентного синього або зеленого кольору» [18]. Звертала на себе увагу і точка зору Максиміліана Руге: «На виставці картин... художника Георгія Космiаді, ...в першу чергу вражають великі можливості, які виявив цей митець. Захоплює блиск, багатство і різноманіття фарб. Космiаді, емігрант з України, користувався на своїй Батьківщині великою популярністю. Він зробив великий внесок у мистецьке виховання народу, крім того, ще й працював оформлювачем декорацій і приділяв велику увагу декоративним видам мистецтва» [17].

Пізніше кожного року відбувались виставки картин Георгія Космiаді в німецьких містах. Так, зокре-

ма, лише в 1947 р. його роботи експонуються в Мьольні, Мюнстері, а також під час виставкового турне Північно-Німецького товариства з продажу творів мистецтва в містах Падерборн, Любек, Херфорд, Бад Ойнхаузен, Мінден і Райн. З творчим доробком «емігранта із Волині» і «сина кавказьких гір», як називали Георгія Петровича в культурно-мистецьких колах Німеччини, знайомилися також жителі Варендорфа (1948, 1962), Бад Кіссінгена (1952), Бад Бернека (1957, 1958, 1959, 1961), Фіхтельгебірга (1957, 1959, 1961) і, звичайно, Гамбурга (1941, 1942, 1943, 1945, 1946, 1949, 1950, 1955, 1966, 1967) та інших міст.

В цілому, за нашими підрахунками на основі афіш, збережених у Гамбурзі у власному архіві Н.Г. Саннов-Космiаді, за період перебування Георгія Петровича в Німеччині відбулося більше 30 виставок його картин. На експозиціях щоразу з'являлися усе нові й нові роботи. Творчий доробок художника поповнювався сюжетами, які зринали в його пам'яті з гір Кавказу, московських краєвидів та волинських мотивів. На виставках його картин було завжди багато народу, з'явилися особливі шанувальники його творчості. Варто також підкреслити те, що Георгій Космiаді — чи не єдиний художник того часу, який доповнював музикою свої виставки.

Георгій Петрович постійно удосконалював свою майстерність, експериментував із технологічними засадами і тематичними сюжетами картин. Поряд з його театральними декораціями з'явилася велика кількість робіт, написаних не лише темперою, а й олійними фарбами, поглибилася різноманітність в написанні монотипій. У Гамбурзі, особливо у другій половині 40-х — першій половині 60-х рр., художник дуже багато працює. Тут він створює тисячі прекрасних сюжетів. Надзвичайна працьовитість і бажання творити принесло йому заслужене визнання і пошану в культурно-мистецькому середовищі Німеччини другої половини XX століття.

Зауважимо, що маючи великий талант від Бога, Георгій Космiаді пише свої картини дуже легко. Він творить зображення швидким порухом пензля, але чітко і лаконічно, без зайвих емоцій. Це є свідченням його професіоналізму, помноженого на сотні тисяч годин наполегливої праці. У роботах митця все продумано настільки, наскільки це дозволяло йому відчуття міри, що походить від античності. Як в сюжетній частині, так і в естетиці відображеного нема нічого зайвого. А мікро- і макрообрази в його картинах знаходяться в такій діалектичній єдності, що створюється ефект багатогранності і мультиверсійності у їх сприйнятті. Саме тому картини Георгія Космiаді приховують в собі щось надзвичайно точне і геніальне у зображенні головного. І, разом з тим, кожна дрібниця повністю виправдовується.

З надзвичайно великої кількості творів, написаних Г. Космiаді в німецький період життя, варто назвати найважливіші, що характеризують його як художника. Насамперед, це внутрішні архітектурні мотиви Кремля та інших російських палаців та церков з багатою барвистістю ікон та мозаїк і їх чарівним віддзеркаленням на шліфованій блискучій поверхні підлоги із плиток: «Колона Святого Михаїла» (1947), «Вівтар» (1950), «Стара церква» (1952), «Інтер'єр церкви» (1958), «Церковний живопис» (1959), «Російський собор» (1960), «Жовта колона» (1960), «Трійця» (1963) та інші. Багаті кольором інтер'єри ефектно передають його закоханість у східну естетику.

У значній кількості робіт Г.П. Космiаді передані старі мистецькі традиції, що сягають своїм корінням візантійських форм і античного відчуття пропорцій. Тяжіння до старих мистецьких народних традицій переважає в його декоративних сюжетах та натюрмортах. Серед них варто назвати ті картини, які знаходяться в Народному музеї історії Рівненської української гімназії, а саме «Сині троянди» (1945), «Квіти в коричневій вазі» (1950), «Два вазони» (1952), «Жовтий натюрморт» (1953), «Декоративний мотив» (1957), «Яскрава чаша» (1961), «Два соняшники» (1962), «Натюрморт» (1963), «Великодні яйця» (1965) та інші [1].

Працюючи над пейзажами, Г. Космiаді віртуозно передавав плинність природи у часі. Його кавказькі, російські, волинські і німецькі краєвиди, створені за принципами російської школи живопису, одночасно різнобарвні і мінливі як сама природа, сповнені піднесеності і смутку як відчуття людини. Ці відчуття переконливо звучать в таких картинах художника як «Пагорб у сонячному промінні» (1942), «Блакитна мла» (1948), «Волинське поле» (1955), «Ранковий пейзаж» (1958), «Осінь в урвищі» (1959), «Схід сонця» (1962), «Перед світанком» (1965), «Жовтий пагорб» (1965), «Ліловий

схил» (1966), «Оливковий гай» (1966), «Сині дерева» (1966) та ін. Звертають на себе увагу назви робіт, що їх присвоював сам Г. Космiадi. Вони є свідками витонченого естетичного мислення митця. Ось ця констатація конкретики, як то блакитна мла, ліловий схил, оливковий гай чи жовтий пагорб тощо, підтверджує тонке і глибоке розуміння художником законів розвитку природи.

Тут слушно нагадати слова наукового співробітника Гамбурзького музею етнографії та доісторичних часів пана доктора Вільгельма Бієрхенке, висловлені в урочистій промові на вікритті виставки з нагоди 80-річчя Георгія Петровича Космiадi 24 березня 1966 р.: «Йому вдаються сміливі, наскрізь вражаючі поєднання кольорів, а тому так і хочеться сказати, що Космiадi керує в своїх картинах справжнім оркестром фарб, який сильно та гармонійно звучить. В багатьох зображеннях краєвидів додано також ніжного настрою, зокрема при вечірніх сутінках в горах або під час оповитого туманом ландшафту. Тут митець знає, як вдало зобразити за допомогою незначних нюансів кольорів природу. Радість передачі кольору постійно виступає переконливо перед глядачем, і тому роботи Космiадi, які показують багатство фарб, здаються нам найкращими та найсильнішими досягненнями» [3, с. 205, 210].

Разом з тим, говорячи про німецький період творчості Георгія Космiадi, не можна оминути його портретний жанр у техніці монотипії. Тут художник досягнув надзвичайної щирості в осягненні жіночої натури. Ймовірно, чоловіче єство у ставленні до жінок зіграло у його творчості домінуюче значення. Адже, як наголошує Надія Саннов-Космiадi — дочка художника, «Тато любив жінок і любив їх малювати. Мама любила тата і це їй не дуже подобалося. Вона сердилася на нього. Але нічого не могла зробити: така душа художника — і цим про все сказано»[2].

Ось чому жіночі зображення на картинах Г. Космiадi наділені глибокою таємничістю і вишуканою шляхетністю: «Дівчина в очікуванні» (1948), «Російські жінки» (1956), «Портрет дами» (1957), «У купальні» (1959), «Жінки в червоному» (1960), «Дві танцівниці» (1961), «Блондинка» (1962) та інші. Червоною ниткою через ці роботи проходить пошук жіночої краси, досконалості і гармонії. Це досягається ефектом аскетичної простоти світлотіні, що вражає. Жіноча краса 50—60-х рр. минулого століття уже давно стала історією, але її відображення на полотнах Георгія Космiадi й сьогодні нуртує душі чоловікам.

Десятки виставок творчих робіт Георгія Космiадi після його відходу у Вічність дають підставу всебічно осмислити доробок цього унікального художника-одинака XX століття. Упродовж усього минулого століття доля не була схильною до нього. Уже починаючи з 1905 р., коли він покинув Кавказ, життя постійно йому підносило випробовування на виживання: Москва, Волинь, Німеччина. І кожного разу доводилося наполегливою працею доказувати свій талант та захищати себе як творчу особистість.

В газеті «Sylter Insel-Nachrichten» за 12 квітня 1977 р. Герд Брінкманн з нагоди чергової виставки картин Г. Космiадi в місті Кампен (острів Зульт, Німеччина) так підкреслював значення доробку художника: «Його інтуїтивна творчість, яка не зобов'язує до жодного з визначених напрямів стилю, дає змогу все ж розпізнати розвиток раннього імпресіонізму у російському варіанті сучасного мистецтва, відрізняється захоплюючим і вражаючим відблиском розкішних барв і гам кольорів на іконах і картинах у зображеннях інтер'єрів монастирів та церков. Глядач впізнає у Космiадi художника з великою колористичною сміливістю. Частково виявляється розпалений жар кольорів, який походить зі старої народно-творчої культури, що проявляється у зовнішньому драматизмі підвищених пейзажних настроїв» [13].

Отож, Георгій Космiадi на усіх відрізках свого життя з успіхом долав перепони і негаразди, які йому підкидали історичні обставини минулого століття. Логічно виникає запитання: в чому ж виявлялася сила митця? І в Москві, і на Волині в міжвоєнній Польщі, і в післявоєнній Німеччині — скрізь Г. Космiадi залишався сам собою. Відповідь ми знаходимо у документах його життя та творчості. Розвинена інтуїція і зобов'язуюча дисципліна, великий талант і настирлива працьовитість, природне відчуття міри і естетики пропорцій, зачарованість таємницями природи і сакральність вражень від побаченого, глибока християнська віра і розуміння Божественного промислу, велика любов до дітей і підтримка родини — усе було важливим для нього, усе шліфувало його світогляд та мистецькі засади творчості.

[2] Записано зі слів Н.Г. Саннов-Космiадi 23.08.2007.

І на Сході, і на Заході Георгій Петрович залишався вірним собі — бути людиною і любити те, що йому дає натхнення. Знову ж на підтримку цієї думки звернемося до Вільгельма Бієрхенке, який ще за життя Георгія Косміаді на ювілейній виставці в Гамбурзі у 1966 р. висловив власне спостереження, котре об'єктивно виражає суть досліджуваної проблеми: «В його манері відображення віддзеркалюється спадщина народності, з якої він походить, і навколишнє середовище, яке сформувало його як митця. Все в усьому — це характерні риси, які дозволяють бути йому чужим для нас і які ми співчутливо вчимося розуміти під час споглядання картин, які відображають особистість художника і захоплюють нас.

Незважаючи на вже 25-річне перебування на Заході, Косміаді художньо не став західним європейцем. Тут, на його новому місці життя, визначальною у творчості залишається його батьківщина. Причина його живучості корениться у східній батьківщині, яка володіє і керує його творчістю» [3, с. 206, 211]. На прикладі життя і творчості Георгія Косміаді ми не раз переконувалися, наскільки вирішальними для обдарованої особистості є родовідне коріння, історичні обставини і сила таланту. Художник Г.П. Косміаді, працюючи переважну частину життя в інонаціональних культурно-мистецьких середовищах Сходу і Заходу, завжди залишався вірним собі і зумів перетворити власну мистецьку творчість на правду самого життя.

1. Георгій Косміаді. Каталог художніх робіт із фондів Народного музею історії Рівненської української гімназії та Рівненського обласного краєзнавчого музею / укладачі: Н.Р. Тарасевич, Л.К. Костюк, Л.В. Шлапак та ін. — Рівне : Бліц, 2006. — 301 с.
2. Георгій Косміаді: життя і творчість у документах. Збірник документів : у 2-х т. / укладачі Н. Тарасевич, Л. Костюк. — Рівне : ПП ДМ, 2009. — Т. 1. — 304 с.
3. Георгій Косміаді: життя і творчість у документах. Збірник документів : у 2-х т. / укладачі Н. Тарасевич, Л. Костюк. — Рівне : ПП ДМ, 2009. — Т. 2. — 356 с.
4. *Кожушко Н*. Георгій Косміаді та рівненські навчальні заклади. 1917—1940 рр. / Н. Кожушко // Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Випуск V (190 років від дня народження Миколи Костомарова). — Рівне : Перспектива, 2007. — С. 53—55.
5. *Костюк Л.К*. Діяльність Георгія Косміаді в навчальних закладах Рівного у 20—30-х роках XX століття: вивчення спадщини художника і педагога / Л.К. Костюк // Педагогічне мислення в контексті теоретико-методичної спадщини А.С. Макаренка і сучасна педагогіка. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (27—28 березня 2008 року, м. Рівне). — Рівне : РДГУ, 2008. — С. 167—170.
6. *Костюк Л.К*. Георгій Петрович Косміаді: життя та особливості художньої системи / Л.К. Костюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 14. — Рівне : РДГУ, 2008. — С. 184—189.
7. *Костюк Л.К*. Художник, що мислив Волинню: життя і творчість Георгія Косміаді / Л. К. Костюк // Поліссєзнавство у фольклорно-етнографічних і літературно-мистецьких дослідженнях. — Рівне : Волинські обереги, 2009. — С. 126—132.
8. *Костюк Л.К*. Творчість Георгія Косміаді в культурно-мистецькому середовищі Німеччини 40—60-х років XX століття / Л.К. Костюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету : у 2-х т. — Вип. 15. — Рівне : РДГУ, 2009. — Т. 1. — С. 244—249.
9. *Прищепа О*. Г. Косміаді та культурно-освітнє середовище Рівного доби української національно-демократичної революції 1917—1920 рр. / О. Прищепа // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Історія. Випуск XI. За матеріалами II Міжнародної наукової конференції «Національна інтелігенція в історії та культурі України у XIX—XXI століттях». 26—27 жовтня 2006 року. — Вінниця, 2006. — С. 166—170.
10. *Тарасевич Н*. Від гімназії до гімназії. Сторінки історії Рівненської української гімназії / Н.Р. Тарасевич // Шкільний світ. — 2003. — № 43.
11. *Чернюшок О*. Художньо-педагогічна спадщина Г. Косміаді: погляд сучасності / О.В. Чернюшок // Духовно-творчий потенціал студентської молоді: психолого-педагогічні проблеми формування та реалізації. Матеріали III Всеукраїнської науково-методичної конференції. 18—20 травня 2006 року. — Рівне : РДГУ, 2006. — С. 162—164.
12. *Юрчук О*. Естетичний Гурток Георгія Косміаді в Рівному / О.І. Юрчук // Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Випуск IV (Матеріали наукової конференції 25—26 жовтня 2006 року). — Рівне : Волинські обереги, 2006. — С. 229—232.
13. *Brinkmann Gerd*. Bildervon Klösternun dvon Sylt / Gerd Brinkmann // Sylter Insel-Nachrichten. — 1977. — 12 April.
14. *Herrmann Walter*. Kunstund Musikin Hamburg / Walter Herrmann // Hamburger Dageblatt. — 1942. — 18 November.
15. Oryginalna wystawa prac rysunkowo-dekoracyjnych // Głos Narodu. — 1923. — 23 czerwca.

16. *Prusiewicz Al.* Wystawy prac rysunkowy chuchniow gimnazjów państwowych w Luckui Rownem / Al. Prusiewicz // Dziennik Wołyńsky. — 1923. — № 2.
17. *Rohe Maximilian*. Hamburger Kunstauss tellung / Rohe Maximilian // Hamburger Anzeiger. — 1942. — 26 November.
18. *Sieker Hugo*. Kleiner Mertbuch der Kunstfreundes / Sieker Hugo // Hamburger Anzeiger. — 1942. — 21—22 November.
19. Первый Всероссийский Вегетарианский съезд. Москва. 16—21 апреля 1913 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http // www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm.

Larysa Kostiuk

HEORHII KOSMIADI — AN ARTIST IN BETWEEN OF EAST AND WEST

In the article have been considered some circumstances of an artist Heorhii Kosmiadi's (1886—1967) life and creative work are examined considered in the article. The painter's artistic system, in which had quite organically been interwoven aesthetic traditions of Western and Eastern cultures, has been discovered and represented. H. Kosmiadi's artistic heritage (more 5 thousand paintings) has naturally entered into the context of art history of XX c.

Keywords: Heorhii Kosmiadi, artistic system, aesthetic traditions, history of art.

Лариса Костюк

ГЕОРГИЙ КОСМИАДИ — ХУДОЖНИК МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

В статье рассматриваются особенности жизни и творчества Георгия Космиади (1886—1967). Раскрывается его художественная система, в которой органически переплелись эстетические традиции восточной и западной культуры. Наследие Г. Космиади (более 5000 картин) сегодня вписывается в контекст истории искусства XX столетия.

Ключевые слова: Георгий Космиади, художественная система, эстетические традиции, история искусства.



Олена ФЕДОРЧУК

БІСЕР У ДЕКОРІ ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ УКРАЇНЦІВ
(питання типології)

Стаття присвячена типологічному упорядкуванню компонентів ансамблю українського народного одягу, виконаному із використанням бісерних матеріалів. Такі компоненти представляють окремий функціональний рід художніх виробів з бісеру. В свою чергу вони розподіляються на чотири функціональні підроди: накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення одягу. Описується кожен із типів, що представляють усі чотири функціональні підроди. Типологічне упорядкування, запропоноване у статті, створює термінологічне підґрунтя подальшого дослідження локального розмаїття українських народних художніх виробів з бісеру.

Ключові слова: традиція, бісер, одяг, декор, прикраса, типологія.

Традиційний одяг українців — царина мистецтвознавства, що охоплює відомості з багатьох видів народного мистецтва, ступінь дослідження яких є доволі різним. Малодослідженими, зокрема, є художні вироби з бісеру

Типологія усього розмаїття народних художніх виробів з бісеру в українському мистецтвознавстві досі не розглядалася. Робилися лише спроби типологізації накладних прикрас українського народного одягу. Проте попередні дослідники — Антін Будзан [49], Катерина Матейко [60, с. 140—141], Ема Литвинець [59, с. 70], Ганна Врочинська [52, с. 86—97] виокремили лише п'ять типів. За авторським же ґрунтовним дослідженням спадку українських майстрів виявилось 19 типів накладних прикрас українського народного одягу. Зокрема, типологія українських народних накладних прикрас з бісеру (з 18 типів) була висвітлена авторкою статті в монографічному дослідженні «Українські народні прикраси з бісеру» [69, с. 49—58]. Раніше опублікована типологія є так само актуальною й сьогодні. Проте, до типологічного ряду накладних прикрас долучаємо трясунки (оздоба чоловічого капелюха). Дослідження останніх років також дало змогу розширити ареал деяких типів бісерних прикрас.

Головна ж актуальність цієї статті полягає у тому, що тут уперше здійснюється типологічне упорядкування таких складових народної ноші, як головні убори, вбрання та доповнення одягу, в декоруванні яких українські народні майстри використовували бісерні матеріали.

Запропонована типологія створить необхідне термінологічне підґрунтя подальшого дослідження локального розмаїття українських народних художніх виробів з бісеру. Зокрема, простеження у просторі та часі поширення певних типів бісерних оздоб та декорованих бісером компонентів вбрання вкаже на естетичні вподобання народних майстрів тієї чи іншої місцевості, наблизить нас до сприйняття та осягнення народного мистецтва, зокрема традиційного одягу українців, повною мірою.

В основі пропонованої далі типології бісерних прикрас та компонентів українського народного одягу, декорованого бісером, покладено теоретичні підходи до морфологічної класифікації творів декоративного мистецтва, обґрунтовані Михайлом Станкевичем та успішно адаптовані до різних видів, підвидів також функціональних родів самим мистецтвознавцем та

його колегами [65, с. 25—29; 66, с. 191—450; 53, с. 117—124; 62, с. 169—204; 56, с. 35—50].

Найбільш місткою структурною одиницею морфології є вид мистецтва, виокремлення якого здійснюється за різними принципами класифікації: на основі характеристики матеріалу (вид-матеріал), техніки (вид-техніка) або ж функції (вид-функція) [65, с. 26—27]. Художні вироби з бісеру є окремим видом декоративного мистецтва з огляду на те, що бісер є самодостатнім художнім матеріалом (вид-матеріал), а творча робота з ним має властиву лише їй технологію.

Наступною ланкою типології є розподіл виду на функціональні роди — об'єднання творів на основі найзагальніших особливостей та ознак — функціональних відмін [66, с. 193].

Відзначимо, що функція як обов'язкова умова створення будь-якого виробу обумовлює не лише його призначення, а і його художньо-конструктивні (візуально окреслені) ознаки. Так само й усі наступні ланки типологічної ієрархії вирізняються, окрім функціональної єдності, також певною візуальною спорідненістю, рамки якої звужуються у напрямку до архетипу (твору-взірця).

В українців художні вироби з бісеру набули досить широкого використання, за сферами якого поділяємо їх на три функціональні роди:

1) компоненти ансамблю одягу (функціональні підроди: накладні прикраси, головні убори, вбрання, доповнення одягу);

2) вироби церковного призначення (функціональні підроди: священицьке облачення, літургійні тканини, хоругви, ікони та шати до ікон);

3) предмети хатньої обстави та ужитку (функціональні підроди: картини і панно, хатні ікони та шати до хатніх ікон, чохли на меблі, чохли для дрібних побутових предметів, сувеніри) (Табл. 1).

Подальшу типологію ми зосереджуємо виключно на предметі нашого дослідження — компонентах ансамблю народного одягу, зокрема тих, які відносимо до художніх виробів з бісеру. Наголосимо, що саме компоненти одягу стали головною ділянкою творчості народних майстрів бісерних виробів.

Компоненти ансамблю народного одягу — функціональний рід художніх виробів з бісеру, до якого відносимо складові народної ноші, у виготовленні яких було використано бісер. Такі вироби (зважаючи на посилену декоративність) виступали, насамперед, носіями естетичної функції. Водночас, для усього розмаїття компонентів українського народного одягу XIX і, навіть, початку XX ст. було традиційним виконання також оберегової, обрядової, та інформативно-знакової ролі.

Таблиця 1. Функціональні роди художніх виробів з бісеру



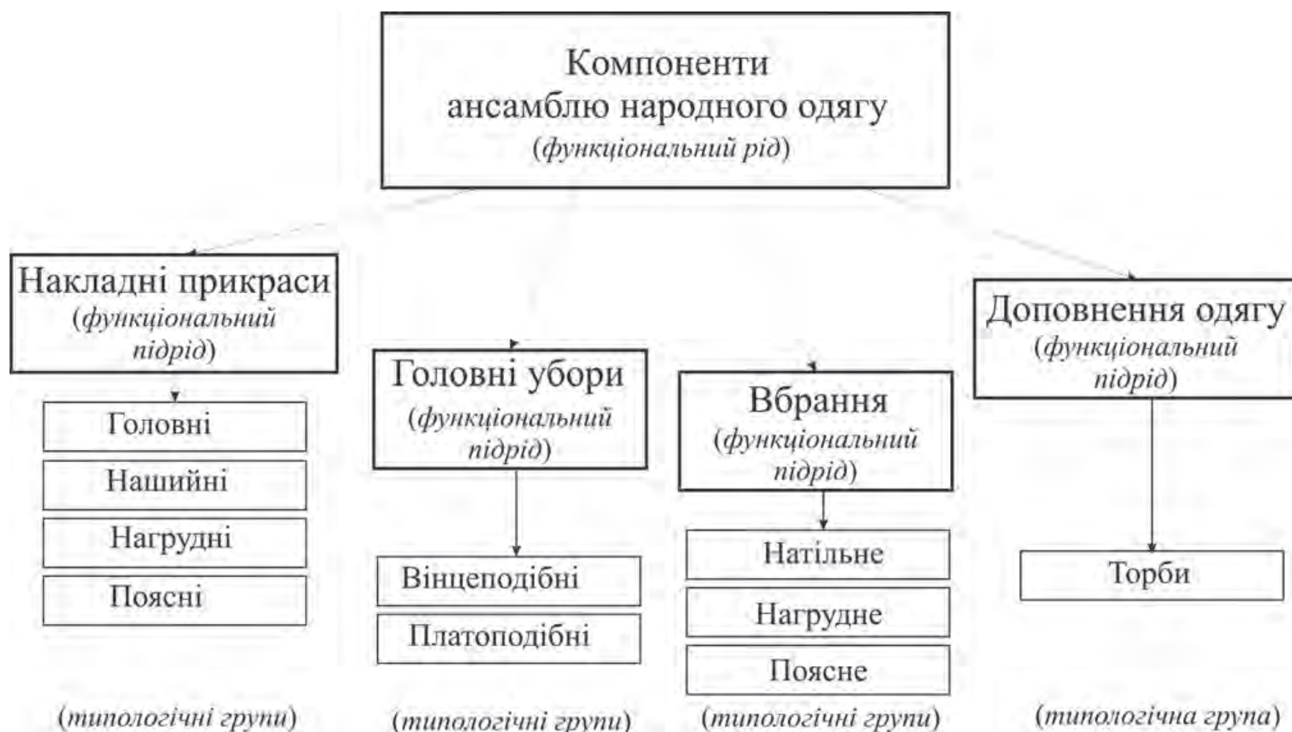
Функціональний рід компонентів ансамблю народного одягу поділяємо на менші типологічні ланки — функціональні підроди, об'єднання в які здійснюємо на основі аналізу прикладної функції творів, точніше — їхнього конкретного призначення в ансамблі народного одягу.

Зокрема, до повного ансамблю народного одягу входили: вбрання, головні убори, взуття, прикраси та доповнення одягу [61]. Серед художніх виробів з бісеру знаходимо лише накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення одягу. На теренах Північної Буковини зустрічалося також взуття з бісерною вишивкою [42]. Однак, невелика за розмірами вишивка була одним з елементів багатоскладового декору. Зачисляти таке взуття до художніх виробів з бісеру безпідставно.

Отже, серед компонентів ансамблю народного одягу виокремлюємо чотири функціональні підроди: накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення одягу (Табл. 2).

1. Накладні прикраси — функціональний підрід художніх виробів з бісеру, до якого входять оздоби вбрання, не з'єднані з ним конструктивно. Традиційно їх виготовляють техніками набирання в разки, шиття, вишивання, нанизування, ткання бісером. Накладні прикраси — підрід, який випереджує появу інших: головних уборів, вбрання, доповнень одягу. В українському народному одязі накладні оздоби з бісеру з'явилися на початку XIX ст. та широко побутували, набуваючи нових форм та композицій-

Таблиця 2. Типологія компонентів ансамблю народного одягу, що мають бісерний декор



них рішень, до середини XX ст. (в окремих осередках до 1970-х рр.) [72, с. 697—698].

Катерина Матейко (як також пізніші дослідники народної ноші) за ознакою розташування на тілі людини поділяє прикраси (з усіх, характерних для творчості українських майстрів, матеріалів) на п'ять окремих груп: головні, нашийні, нагрудні, поясні, для рук [60, с. 138]. Ганна Врочинська розглядає оздоби, розрізняючи їх за матеріалом виготовлення, водночас оперуючи термінами «прикраси голови», «нашийні», «нагрудні» і т. д. [52, с. 26—139].

Беручи за основу усталений в науковій літературі принцип поділу за місцем розташування на тілі людини, виокремлюємо накладні прикраси з бісеру у чотири типологічні групи: головні, нашийні, нагрудні, поясні[1]. Прикрас для рук (браслетів з бісеру) серед народних бісерних оздоб XIX — першої половини XX ст. в музейних колекціях України не зустрічаємо. Сучасні ж бісерні браслети ми залишаємо поза увагою.

[1] Дослідники народної ноші розглядають пояси ще й як компоненти одягу, що виконують суттєве утилітарне призначення. Ми ж розглядатимемо їх як (поясні) накладні прикраси, бо основною функцією більшості декорованих бісером поясів є декоративне, а не практичне призначення.

Передостанньою[2] сходинкою типології є розподіл оздоб на типи. В основі цього розподілу — формотворчі ознаки — щонайбільша візуальна спорідненість, за якою виокремлюємо 19 типів: монисто, ґердан стрічковий, ґердан стрічковий з підвісками, ґердан розетковий, ґердан кутовий, ґердан хрещатий, ґердан перетинчастий, однодільна силянка, дводільна силянка, зубчаста силянка, криза, плетінка об'ємна, монисто обплетене, язик, квітка, котильон, краватка, крайка, трясунки.

Деякі з типів накладних прикрас за сукупністю конструктивних ознак утворюють типологічні підгрупи. Такі проміжні між типологічною групою та типом ланки — «ґердани» та «силянки-коміри» — об'єднують конструктивно споріднені але не ідентичні типи. Решта ж прикрас діляться безпосередньо на типи (Табл. 3).

У науковій і науково-популярній літературі зустрічаємо багато термінів, якими означують одні і ті ж, як також різні, типи прикрас. Ще ширшою є термінологія, що утвердилася в практиці українських на-

[2] Остання сходинка типології — художній твір — об'єкт мистецтва, що має конкретного автора, завдяки якому набуває своєрідних художньо-композиційних рис, ґрунтованих на стилістиці певного мистецького осередку.

Таблиця 3. Типологія українських народних накладних прикрас з бісеру



родних майстрів. Тому вважаємо за необхідне подати короткий опис кожного з виокремлених нами типів накладних оздоб.

Мониcто («пацьорки», «цятки», «коралі», «шнурки») — найдавніший і найпоширеніший тип нашийних прикрас українського народного жіночого вбрання — набрані в разки скляні бусини, в тому числі й бісер.

Фотоджерела кінця XIX — першої половини XX ст. засвідчують повсюдне побутування таких прикрас. Разки бісеру надзвичайно гармонійно поєднувалися з іншими прикрасами народної ноші [1].

З другої половини XX ст. мониста з бісеру українки стали використовувати не лише як прикрасу народного, а також і сучасного одягу.

Ґердани — типологічна підгрупа українських традиційних прикрас для голови, шиї та грудей, форми яких складаються зі стрічкових елементів. До складу типологічної підгрупи ґерданів належать стрічки з підвісками та без підвісок, різноманітної довжини і ширини, з різними варіантами з'єднання країв. Ґердани виконували техніками нанизування, ткання, рідше — вишивання.

Ґердан стрічковий — найпоширеніший тип бісерної прикраси жіночого та чоловічого вбрання у вигляді орнаментальної стрічки, яку носили на голові, головному уборі, шиї та грудях. Це єдиний тип орнаментних бісерних прикрас, який зберігся серед артефактів першої половини — середини XIX ст., що, очевидно, вказує на його найдавніше (з-поміж орнаментних бісерних прикрас) походження [4].

До 1960—1970-х рр. стрічковий ґердан побутував в усіх осередках традиції накладних бісерних оздоб. З кінця XX ст., з відродженням популярності бісерних виробів, знову стали з'являтися прикраси такого типу. Сучасні українські майстрині виготовляють їх, взоруючись на давні твори, а також, вигадуючи далекі від традиції модерні композиції.

Ґердан стрічковий з підвісками — поширений тип жіночої бісерної оздоби у вигляді стрічки з підвісками, якою прикрашали голову, шию та груди. Відрізняється від попереднього типу наявністю підвісок («висьорків», «вушок», «пупчиків», «торочок», «цьомбликів» тощо) у нижній частині.

Упродовж середини XIX ст. — другої третини XX ст. ґердан стрічковий з підвісками оздоблював народний одяг Буковини, Прикарпаття, Карпат, Закарпаття, Поділля.

Ґердан стрічковий з підвісками належить до тих типів бісерних прикрас, виготовлення яких є прикметним для сучасної творчості.

Ґердан розетковий — тип жіночої та чоловічої нагрудної прикраси з двох коротких або однієї довгої стрічки зі з'єднаними в медальйон-розетку кінцями. Більш відомий як оздоба ансамблю жіночого одягу. Як чоловіча прикраса побутував лише на Буковині.

Ґердан розетковий з'явився наприкінці XIX століття. Упродовж першої половини XX ст. він став модним компонентом народного одягу Опілля, Лемківщини, Бойківщини, Гуцульщини, Закарпаття, Покуття, Поділля, як також Північної Буковини.

Нині ґердан розетковий — широковідома оздоба, якою нерідко довершують ансамбль не лише народного, а також сучасного одягу.

Ґердан кутовий — тип жіночої нагрудної прикраси, яку виготовляли з однієї довгої або двох коротших нанизаних чи тканих стрічок. Довгу стрічку у центральній частині складали і зшивали таким чином, щоб утворився гострий кут. Так само, під кутом, зшивали дві короткі стрічки, нижні кінці яких мали трикутні закінчення. Кутовий ґердан переважно доповнювали металевим образком («мендаликом», «менteliком», «бозькою», «сердушкою») або однією-декількома монетами.

У кінці XIX — першій половині XX ст. кутовий ґердан побутував у деяких селах Північної Буковини [18], Західного Поділля [5; 17], Покуття [2], Опілля [14] і, можливо, не тільки.

Серед бісерних виробів сучасних майстрів прикраса такого типу зустрічається рідко.

Ґердан хрещатий — рідкісний тип жіночої нагрудної оздоби, яку виготовляли з двох нанизаних бісерних стрічок, які зшивали навхрест, а місце перетину прикрашали образком.

У середині XX ст. такого типу прикраса під назвою «штанета» зустрічалася на Покутті[3].

Ґердан перетинчастий — тип жіночої нагрудної нанизаної або тканої прикраси у вигляді двох вертикальних стрічок, які у нагрудній частині з'єднуються короткою горизонтальною стрічкою-перетинкою.

Упродовж першої половини XX ст. перетинчасті ґердани були відомими на Бойківщині [50, с. 281], Гуцульщині [25] та Покутті [68, с. 120].

Силянки-коміри — типологічна підгрупа українських народних жіночих бісерних прикрас у вигляді комірів різної форми, які виконували у техніці нанизування («силяння», «плетення»). Деякі комірцеві прикраси, зокрема дводільні силянки та кризи, могли створювати із частковим застосуванням техніки ткання, якою виготовляли верхню частину оздоби (у формі стрічки).

Однодільна силянка («силянка», «плетінка», «низанка») — розповсюджений тип жіночої прикраси у вигляді суцільно нанизаної смуги заокругленої форми. Однодільна силянка є найбільш відомою як нашийна оздоба. На Гуцульщині, Покутті та Буковині зустрічалися також доволі довгі однодільні силянки, які використовували як прикрасу грудей.

Упродовж другої половини XIX ст. однодільні силянки поширилися на Буковині, Гуцульщині, Бойківщині, Лемківщині, Прикарпатті та Поділлі.

Нині однодільна силянка — один з найпопулярніших типів бісерних оздоб. У творчості майстрів кінця XX — початку XXI ст. знаходимо реконструкції давніх автентичних творів, їхні інтерпретації, а також цілком сучасні «версії». В числі останніх — силянка, плетиво (технічний орнамент) якої поєднує ажурні просвіти різного розміру та форми. Така нерідко одноколірна прикраса з візерунковим мереживом — досконале доповнення сучасного жіночого одягу.

Дводільна силянка («монисто», «плетінка», «драбинка») — тип жіночої нашийної оздоби, скомпонованої з двох гармонійно поєднаних частин — стрічки та коміра. Кожній з частин відповідає свій варіант нанизування (або ткання — для стрічкової частини) та орнаментального вирішення. Зокрема, нижня частина дводільної силянки, порівняно з верхньою, є значно ширшою та вирізняється більш розрідженою ажурною структурою.

У першій половині XX ст. дводільні силянки прикрашали народну ношу Бойківщини [50, с. 280; 19], Гуцульщини [20; 32], Буковини [49, с. 84], Західного Поділля [35].

Дводільна силянка належить до числа тих прикрас, головним призначенням яких є довершення цілісно-

[3] Записано 3 липня 2001 р. у с. Пшеничники Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл. від Шешурак Ганни Іванівни, 1920 р. н.

го образу народної ноші. Тому сучасні майстрині виготовляють головно реконструкції давніх творів, які найбільш органічно поєднуються з компонентами народного (не сучасного) одягу.

Зубчаста силянка («зубата», «зубчики», «купочки», «пилка», «пилочка») — поширений тип жіночої нашийної оздоби у формі нанизаного з бісеру комірця із зубчастим нижнім краєм. У першій половині XX ст. зубчаста силянка була добре знаною на Опіллі[4], Гуцульщині [34], Бойківщині[5] та Покутті[6], де таку прикрасу виконували прийомами сітчастого або мозаїчного нанизування.

Сьогодні зубчаста силянка є доповненням як народного, так і сучасного вбрання.

Криза[7] — тип нагрудної бісерної прикраси (типологічної підгрупи силянок-комірів) у вигляді великого круглого коміра.

Більшість українських бісерних криз складається з нашийного стрічкового ґердану та широкої силянки-коміра, які робили окремо, а потім зшивали докупи. Іноді кризу, як однодільну силянку, могли виготовляти й без стрічкової частини.

Важлива особливість кризи — її стрічково-ярусна композиція, що твориться чергуванням орнаментальних смуг, розмежованих прямими або хвилястими лініями.

Протягом першої половини XX ст. бісерні кризи побутували лише в окремих селах Лемківщини, Бойківщини [70], Західного Поділля [49, с. 83].

Криза відноситься до прикрас, виготовлення яких завжди вважалося проявом неабиякої вправності й досконалого володіння засобами та прийомами художньої виразності майстра. Не дивно, що сучасні майстри надають перевагу відтворенню досконалих пам'яток першої половини XX ст., серед яких найбільшою популярністю користуються широкі лемківські кризи.

Плетінка об'ємна («бруштини», «гердяник крутяний», «крученик», «ланцки», «хробак», «червачок», «шульчик») — тип жіночої прикраси з об'ємною структурою у вигляді порожнистого шнура. Виконували таку оздобу різними прийомами техніки нанизування, в залежності від чого вона могла мати розріджену або щільну структуру плетива.

Коротка плетінка була прикрасою на шию, довга — на груди.

Упродовж першої половини XX ст. об'ємна плетінка оздоблювала святковий одяг українців Карпат [3], Покуття [15; 23; 36], Закарпаття [49, с. 83], Північної Буковини [45].

Об'ємна плетінка — модна оздоба сучасного одягу.

Монисто обплетене — рідкісний тип жіночої нашийної оздоби — разок з невеликих кульок (дерев'яних намистин, або клубочків вовняних ниток), які мають бісерне обплетення.

Як свідчать пам'ятки, у кінці XIX — першій половині XX ст. обплетені мониста побутували на Покутті [6; 31]. Водночас, різнобарвні кульки з бісеру виготовляли й за межами Покуття. Для прикладу, букетом з порожнистих пуп'янків (виплетених з різнобарвного бісеру на кінській волосіні) прикрашено весільний капелюх першої половини XX ст. із с. Іванкова Борщівського р-ну Тернопільської обл. [7].

Язик («півсьорок», «вісьорок») — малознаний тип нагрудної прикраси, у формі квадрата або прямокутника, що кріпиться на шиї за допомогою шнура або виплетеного з бісеру ланцюжка. Язик виконували сітчастим нанизуванням зі склярусу та бісеру. Відтак оздоба мала ажурне плетиво, орнаментоване нескладними ромбами та ламаними лініями.

Відомо, що у першій половині XX ст. прикраса такого типу зустрічалася на теренах Східної Бойківщини[8] та Покуття [68, с. 120]. Припускаємо тогочасне побутування язика також у інших мистецьких осередках Західної України.

Квітка — тип бісерної оздоби, що має шестикутну форму (у вигляді ромба зі зрізаними верхньою та нижньою вершинами). Прикраса такого типу призначалася для головного убору нарečено-

[4] Записано 21 серпня 2002 р. у с. Красів Миколаївського р-ну Львівської обл. від Бліндар Євдокії Петрівни, 1912 р. н.

[5] Записано 4 жовтня 2005 р. в с. Лімна Турківського р-ну Львівської обл. від Крупи М.І., 1934 р. н.; ПМА. Записано 14 травня 2007 р. в с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Дарвай М. М., 1913 р. н.

[6] Записано 4 липня 2001 р. у с. Королівка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. від Старовецької Катерини Онуфріївни, 1919 р. н.

[7] Криза — з нім. der Kreis — окружність, круг, коло.

[8] Записано 14 травня 2007 р. в с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Дарвай М.М., 1913 р. н.



Іл. 1. Учитель Василь Крисько у народному одязі з капелюхом, прикрашеним «квітками». Світлина 1909 р., с. Самушин (нині — Заставнівського р-ну Чернівецької обл.). — ІФБ ІН НАНУ. — № 11532

го. Виконували її у техніці нанизування. Усі відомі артефакти мають композицію-мотив у вигляді увінчаного ріжками ромба.

У першій половині XX ст. на Буковинському Поділлі головний убір нареченого прикрашали чотири «квітки» нашиті на боки, а п'ята — на дно капелюха [63, с. 106] (Іл. 1).

Від середини XX ст. прикраса зникла з ужитку.

Котильон з бісеру («вісьорок», «вістончик», «герданник», «ланцок») — поширений тип чоловічої нагрудної прикраси у формі невеликого п'ятикутника (прямокутника з трикутним дашком), яку виконували у техніці бісерного ткання. Прикраса мала композицію з геометричних, рослинних, зрідка зооморфних чи антропоморфних мотивів, також графічних знаків [21; 41; 43].

На верхівці бісерного котильона виплітали петельку, за яку прикрасу чіпляли до ґудзика, нашитого на кишеньку сорочки чи піджака. Іноді замість петельки до верхівки котильона пришивали металевий карабінчик, яким прикрасу кріпили до прорізу на кишеньці. На Буковинському Поділлі відоме уживання котильонів як декоративних доповнень до тканих крайок[9]. Котильон могли носити як чоловічу краватку або ж використовувати як підвіску до чоловічого кишенькового годинника[10].

У першій половині XX ст. ареал бісерних котильонів охоплював села й міста Прикарпаття, Карпат, Західного Поділля та Північної Буковини. У багатьох осередках традиції бісерних виробів котильон став своєрідним дівочим освідченням — юна майстриня дарувала особисто виготовлену прикрасу парубкові, до якого відчувала найбільшу симпатію [69, с. 6—7].

У другій половині XX ст. котильон втратив популярність та значення чоловічої нагрудної оздоби. Зокрема, у 1950—1960-х рр. у художній артілі м. Тячева Закарпатської області з бісеру виготовляли сувеніри у вигляді котильонів, які реалізували як брелки [8].

Попри тривале забуття, у контексті сучасного розвою художніх виробів з бісеру первісна традиція виконання та використання котильону має усі шанси на відродження.

Краватка або галстук — широковідомий тип чоловічої нагрудної оздоби у вигляді видовженого чотири- або п'ятикутника з вузлом угорі. Кріпиться на шиї за допомогою тонкої тасьми або гумки. Прикрасу виконують у техніках вишивання, ткання або нанизування.

Краватка з бісеру, як оздоба народного одягу (поряд з краватками, вишитими нитками), набула популярності упродовж другої третини XX ст. й побутує дотепер.

Крайка, або пояс — тип поясної прикраси у вигляді стрічки з бісеру, виконаної технікою вишивання, нанизування або ткання. У кінці XIX — середині XX ст. такі оздоби зустрічалися винятково у святковому народному вбранні і вважалися ознакою заможності [64, с. 61]. Найбільш характерними вони були для комплексу святкового гуцульського народного вбрання [57, с. 88]. На Буковинській Гуцульщині бісером також вишивали декоративні вставки на шкіряні череси [44].

---

[9] Записано 25 червня 2007 р. в с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. від Шевчука Дмитра Йосиповича, 1918 р. н.

[10] Записано 23 серпня 2003 р. в с. Комарно Городоцького р-ну Львівської обл. від Утриско Ганни Володимирівни, 1924 р. н.

З першої половини XX ст. нанизані та ткані з бісеру крайки почали виготовляти майстри Прикарпаття, Буковинського та Західного Поділля.

У другій половині XX ст. на теренах Буковинського Поділля модним доповненням ансамблю народного вбрання стали пояси, кроєні з тканини й вишиті бісерними матеріалами [71, с. 154].

Трясунки («трісунка», «трісульки», «тріпало») — тип бісерної прикраси у вигляді пучка волосин (з кінського хвоста), на які нанизано різнобарвний бісер. Вершечки волосин мають увінчання з різнобарвних квіточок та розмаїтих великих (переважно пустотілих) намистин, які брязкотять при потріпуванні прикраси, вдаряючись одна об одну. (Іл. 2).

Упродовж XIX—XX ст. трясунками прикрашали парубочі капелюхи на Гуцульщині, Покутті, Північній Буковині та Західному Поділлі [61, с. 158]. В деяких селях Гуцульщини така традиція зберігається й нині.

2. Головні убори — функціональний підрід художніх виробів з бісеру, до якого відносяться дівочі та жіночі убори голови, що мають бісерне оздоблення, виконане техніками шиття («у прикріп»), вишивання, нанизування та ткання.

До головних уборів (як підроду художніх виробів з бісеру) не відносимо жодного з чоловічих уборів, оскільки добре відомий бісерний декор гуцульських, буковинських та західноподільських солом'яних та фетрових капелюхів представлений виключно накладними оздобами: ґерданом стрічковим, квіткою, трясунками. Ґердан стрічковий та ґердан стрічковий з підвісками, якими прикрашали голову дівчата, також відносяться до функціонального підроду накладних прикрас.

Поділ головних уборів на типологічні групи здійснюємо не за місцем розташування на тілі людини (як накладні прикраси, а також вбрання), а за загальними формотворчими ознаками, оскільки уже саме означення «головні убори» вказує не лише на конкретне функціональне призначення підроду художніх виробів з бісеру, а також і на місце їхнього розташування в ансамблі одягу. Галина Стельмащук у дослідженні традиційних головних уборів українців розподіляє їх за статевовіковою приналежністю (чоловічі, дівочі, жіночі) та далі за формою [67]. Виокремивши з усього масиву голових уборів лише бісерні вироби, більш доцільним бачиться розподіляти останні, все ж, за загальними (типологічна група) та особливими (типи) формотворчими ознаками. При цьому враховуємо той очевидний факт, що форма головного убору завжди вказує на статевовікову приналежність його власника.



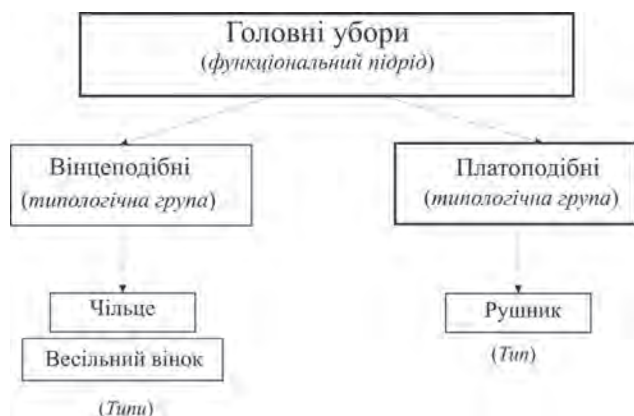
Іл. 2. Трясунки. Середина XX ст., с. Голови Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. — МНАПЛ, О-7677

Зокрема, серед головних уборів, що мають бісерний декор, виявляємо вінцеподібні та платоподібні вироби, що представляють відповідно дівочі та жіночі убори (Табл. 4).

Вінцеподібні головні убори — типологічна група, яка об'єднує дівочі убори вінцеподібної форми, оздоблені бісерними стрічками, а також іншими декоративними елементами та апотропеями.

Типологічна група вінцеподібних головних уборів представлена двома типами дівочих уборів: «чільцем» та «весільним вінком».

Таблиця 4. Типологія декорованих бісером головних уборів





Іл. 3. Чільце. Бісер, нитки, нанизування, бордове вовняне сукно, китички з різнобарвних вовняних ниток. Перша половина XX ст., с. Берегомет Вижницького р-н Чернівецької обл. — ЧОХМ, Т-1205



Іл. 4. «Капелюшина». Бісер, нитки, шиття «у прикріп по настилу», нанизування, червона вовняна тасьма, лелітки, декоративні бляшки, барвінковий вінок, дві головки часничку. Рубіж XIX—XX ст., Північна Буковина. — НМНАПУ, О-357

«Чільце» («накісник») з бісерним декором — тип головного убору у вигляді невисокого (на зразок стрічки) вінцеподібного виробу з твердою основою (цупка матерія, солом'яна плетінка, шкіра або картон), обтягнутою добротною тканиною та прикрашеною одним-двома стрічковими ґерданами. На відміну від стрічкового ґердану, який, як прикрасу голови, накладали на волосся, чільцем прикрашали чоло. Українцям відомі чільця у вигляді пов'язки та цільного обруча.

Начільна пов'язка-стрічка, як дівочий убір, була добре знаною вже у часи Київської Русі. У XIX — першій половині XX ст. було чимало локальних варіантів композиційного рішення такого типу головного убору, що мав широкі терени побутування [67, с. 111—113]. Зокрема, чільце з бісерним декором, що могло також прикрашатися вовняними кутасиками, підвісками з намистин, металевими бляшками, побутувало у селах Гуцульщини, Бойківщини, Покуття [67, с. 113], Західного Поділля [29] та Північної Буковини [46] (Іл. 3).

«Весільний вінок» («ґерданник», «дьорданик», «капелюшиня», «коди», «кодина», «коробка») — тип дівочого головного убору з циліндричною основою, зшитою з солом'яної кіски-стрічки або викроєною зі шматка шкіри чи картону. Центральне місце в художній структурі весільного вінка, в якому домінував бісерний декор, відводилося стрічковим ґерданам (3—6 шт.). Важливими складовими виступали також апотропейні рослини (барвінок, часник, ковила, безсмертник тощо) та різноманітні декоративні елементи: барвисті стьожки, пера, вовняні кутасики, штучні квіти, круглі металеві бляшки-підвіски, лелітки (Іл. 4).

Весільний вінок з бісерним оздобленням найбільш відомий як головний убір нареченої та дружок; також знайоме його застосування як компоненту дівочої святкової ноші [61, с. 120].

У XIX — першій половині XX ст. ареал декорованого бісерними стрічками весільного вінка охоплював Покуття [9], Північну Буковину [22; 47] та Західне Поділля [10].

Платоподібні головні убори як типологічна група художніх виробів з бісеру представлена лише одним типом — «рушником».

«Рушник» («ручник», «перемітка»)[11], прикрашений бісерною вишивкою — тип жіночого головного убору, що побутував з кінця XIX ст. до середини XX ст. на теренах Буковинського Поділля, Буковинського Попруття та Буковинського Підгір'я. Незважаючи на малий ареал та короткотривале побутування, оздоблені бісером «рушники» з різних мистецьких осередків Буковини вирізняються своєрідною стилістикою художньої мови (Іл. 5).

Бісерні матеріали можна відшукати не лише на чільцях, весільних вінках та рушниках. Іноді дрібними або ж відносно великими намистинами доповнювали тканий, вишитий чи мереживний декор головних уборів іншого типу. Наприклад, вкраплення бісерних матеріалів має вишитий гладдю по чорному атласу «зборник» (чіпець) з с. Жовнин Чорнобаївського району Черкаської області[12]. Проте, такі твори (із вкрапленнями бісеру) до бісерних виробів ми не відносимо.

[11] Рушник — головний убір заміжньої жінки у вигляді подовгастого плату, виконаний, зазвичай, різними прийомами ткання.

[12] Інформація з архіву Володимира Щибрі (м. Київ)

3. Вбрання (одяг) — функціональний підрід художніх виробів з бісеру, до якого входять компоненти-типи, що мають бісерний декор, виконаний прийомами вишивання та в'язання.

Розподіл на типологічні групи здійснюємо за місцем розташування в одяговому комплексі. Зокрема, вбрання з бісерним декором представлене трьома типологічними групами: натільне, поясне та нагрудне (Табл. 5).

Натільне вбрання — типологічна група, яка об'єднує різного типу сорочки, оздоблені бісерними матеріалами.

Розподіл на типи в усіх типологічних групах вбрання здійснюємо за формотворчими ознаками, точніше — за ознаками крою.

Зокрема, вишивка бісером прикрашає народні сорочки чотирьох типів: уставкову (поликову), тунікоподібну, з кокеткою, з манишкою. Бісерними матеріалами вишивають також на сорочках сучасного крою (які ми не розглядатимемо).

Уставкова сорочка — найдавніший тип декорованого бісерними матеріалами натільного одягу. Уставкова сорочка, вишита одночасно нитками та бісерними матеріалами, з'явилася наприкінці XIX століття. Спершу вкраплення бісеру використовували для увиразнення орнаментальних елементів верхньої, уставкової, частини рукава [11]. На початку XX ст. вишивка бісером (поряд із вишивкою нитками) почала наповнювати усе поле рукава: уставку, «морщинку», «стовп» [12; 26; 37] (Іл. 6). Нагрудну ж частину сорочки переважно продовжували вишивати лише нитками.



Іл. 5. Рушник. Фрагмент. Лляні та бавовняні нитки, перебірне ткання, бісер, вишивання «стебнівкою». 1920-ті рр., с. Берегомет Кіцманського р-ну Чернівецької обл. — ЧОДМНАП, ОДВ-1170

Таблиця 5. Типологія декорованих бісером компонентів вбрання





Іл. 6. Сорочка уставкова жіноча без підтічки. Фрагмент рукава. Полотно, вовняні нитки, бісер, вишивання. Початок XX ст., с. Стецева Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. — МЕХП, ЕП-73781



Іл. 7. Сорочка тунікоподібна жіноча довга. Фрагмент. Полотно, січка, бісер, вишивання «півхрестиком». Середина XX ст., с. Чорний Потік Заставнівського р-ну Чернівецької обл. Приватна колекція Петра та Ольги Василюків

Жіночі уставкові сорочки, орнаментовані вишивкою нитками та бісером, побутували з кінця XIX до середини XX ст. у народному одязі Покуття [13], Північної Буковини [58, с. 66—68] та Західного Поділля [51, с. 38].

Тунікоподібна сорочка стала тим типом натільного одягу, в якому бісерна вишивка набула найбільшого розвою. Й нині більшість майстринь, що виготовляють сорочки, декоровані бісерними матеріалами, надають перевагу тунікоподібному крою.

Найдавніші тунікоподібні сорочки, вишиті бісерними матеріалами, з'явилися на теренах Північної Буковини у 1920—1930-х рр., побутуючи там одночасно з одіжжю, вишитою нитками. Від середини XX ст. тунікоподібна сорочка з бісерною вишивкою стала поширюватися також у деяких селах Гуцульщини, Покуття та Західного Поділля.

Особливістю бісерного декору тунікоподібних сорочок є художньо виразна нагрудна вишивка, порівняльного аналізу, якої іноді цілком достатньо, щоб дізнатися про походження твору (Іл. 7). Вишивку бісером знаходимо також навколо горловини, на рукавах та подолі сорочки. У селах Північної Буковини використовували ще й гачкування бісерними матеріалами — бісерним мереживом обрамляли горловину, низ рукавів та поділ сорочки [71, с. 157—158].

З практичних міркувань відносно важкі, наповнені бісерною вишивкою, додільні тунікоподібні сорочки виконували з двох частин — «станка» та «підточки», які потім зшивали. З 1960-х рр. станок та підточку стали викінчувати й носити як окремі компоненти одягу.

Серед вишитих бісерними матеріалами тунікоподібних сорочок найбільшим є відсоток жіночої ноші. Чоловічих сорочок значно менше [27; 30].

Сорочка з кокеткою — тип декорованого бісером натільного вбрання, що побутував у другій третині XX ст. головно у селах Північної Бессарабії[13] та зрідка — Північної Буковини.

Вишитий бісером стрічковий орнамент або декормотив могли розташовувати на кокетці або на грудях (під кокеткою), подекуди на — рукавах. Відзначимо, що вишивка на грудях, надто коли вона мала прямокутні обриси, створювала враження існування манишки (не передбаченої самим кроєм), тим самим роблячи сорочку дещо елегантнішою, декоративно багатшою.

[13] Записано 29 червня 2007 р. у с. Круглик Хотинського р-ну Чернівецької обл. від Кушнір Марії Арсенівни, 1939 р. н. Записано 30 червня 2007 р. у с. Ворничани Хотинського р-ну Чернівецької обл. від Колісник Парасковії Еммануїлівни, 1922 р. н.

Сорочка з манишкою, декорована вишивкою бісером, — тип натільного одягу, що зустрічався у другій третині XX ст. у селах Північної Бессарабії[14], рідше — Північної Буковини [33] та Західного Поділля [40].

У музейних колекціях зберігаються також накладні манишки («манішка», «пазушник», «нагрудник»), які вбирали до неорнаментованих чоловічих сорочок, кріплячи на шиї за допомогою ґудзика або гапличка та петельки. Накладні манишки (іноді зшита докупи манишка та комір), окрім Північної Бесарабії, Північної Буковини та Західного Поділля, побутували також у селах Гуцульщини [48].

Сорочки з манишкою, вишиті бісером, повторювали композиційні схеми сорочок, вишитих нитками. Бісерний декор у тих і тих сорочках розміщували переважно на манишці та комірі.

Нагрудне вбрання — типологічна група, представлена компонентами ансамблю жіночої та чоловічої ноші, які вбирали поверх сорочки. Серед декорованого бісером нагрудного одягу побутувало три типи безрукавок: хутряний кептар, шиті з тканини камізелька й ґорсет.

Кептар («киптар», «кожушина», «кожушок», «лейбик») є давнім типом нагрудного одягу, отже, має глибоку традицію декорування. Святкові хутряні безрукавки інкрустували капслями, оздоблювали аплікацією з різнобарвної шкіри, обшивали візерунковою тасьмою чи кольоровим шнуром, прикрашали вишивкою нитками. Від початку XX ст. у селах Північної Буковини почали виготовляти кожушані безрукавки, орнаментовані одночасно вишивкою нитками та бісером. З 1920-х рр. в ансамблі народного одягу буковинців з'явилися кептарі, у яких вишивка бісером домінувала над іншими елементами декору. Особливо багато прикрашали жіночу одіж [54, с. 304] (Іл. 8).

Ближче до середини XX ст. декоровані бісерними матеріалами кептарі з'явилися також на суміжних з Північною Буковиною теренах, зокрема, на Покутті [24]. Водночас, найбільш прикметними вони залишаються саме для буковинської народної ноші.

Ґорсет («ґорсик з лапцями», «ґорсет з брижками», «лейбик») з темно-вишневого, коричневого або чорного оксамиту, як тип декорованого бісером народного українського одягу, з'явився у 1920-х роках.



Іл. 8. Кептар «кожушина з цятками». 1965 р., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік



Іл. 9. «Ґорсет з брижками». Перед та спинка. 1940-ві рр., с. Берестяне Самбірського р-ну Львівської обл. ПМА за 2006 р.

Поширення кроєних з тканини і оздоблених бісерними матеріалами безрукавок (ґорсета та камізельки) пов'язане з діяльністю українських жіночих товариств, що пропагували вишиту народну одіж [51, с. 167].

Вишивку бісером на ґорсеті переважно розміщувався по центру пілок та спинки ґорсета. Бісерний декор найчастіше мав вигляд заквітчаної галузки, букета чи вазона. Доволі скромним, делікатним, було бісерне орнаментування «лапців» ґорсета. Іноді лапці зовсім не орнаментувалися (Іл. 9).

Камізелька («камазоля», «сердак», «байбарак») з оксамиту темних кольорів, оздоблена бісером, січкою та склярусом набуває популярності одночасно з ґорсетом.

[14] Записано 30 червня 2007 р. у с. Ворничани Хотинського р-ну Чернівецької обл. від Колісник Парасковії Еммануїлівни, 1922 р. н.



Іл. 10. Камізелька «корсетка». Коричневий оксамит, склярус, бісер, вишивання. 1920—1930-ті рр., с. Подоляни Гощанського р-ну Рівненської обл. РОКМ. — IV-T-2152



Іл. 11. Майстриня Мигайчук Наталя Степанівна (1969 р. н.) зі с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл. у вишитій нитками сорочці та вишитій бісерними матеріалами камізельці та опинці власної роботи. ПМА за 2011 р.

Особливо розкішним був декор передніх пілок камізельки (Іл. 10). Іноді вишуканою бісерною вишивкою прикрашали й спинку безрукавки. Найчастіше натрапляємо на мотив заквітчаної галузки або вазона.

Декорувати камізельку могли також стрічковим орнаментом, який розміщували навколо вирізу горловини і пройм, краєм пілок, внизу безрукавки.

На відміну від хутряного кептаря, безрукавка, кроєна з тканини та оздоблена бісерними матеріалами, стає атрибутом виключно жіночого вбрання.

У 1930—1960-х рр. вишиті бісером (як також нитками) ґорсет та камізелька широко побутували на теренах Східної Галичини та в деяких селах Волині, Полісся й Середнього Подніпров'я.

Поясне вбрання — доволі розмаїта типологічна група бісерних виробів святкової ноші, до якої входять п'ять компонентів-типів: опинка, спідниця, фартух, запаски та портяниці.

Опинка («горботка», «запаска», «катрінця») — тип декорованого бісером поясного вбрання, що з'явився в народному одязі Північної Буковини та Західного Поділля у другій половині XX століття.

На теренах Північної Буковини опинки, декоровані бісерними матеріалами, традиційно виконують на цупкій тканині чорного кольору (часто — вовні), на Західному Поділлі — на оксамиті червоного, коричневого та чорного кольору.

Композиція декорованої бісером опинки зазвичай складається з трьох частин: декор першої у вигляді широкої смуги рослинного орнаменту прикрашає передню частину виробу, другої — вужчою стрічкою низом опинки прикрашає позадню частину, третя ж частина переважно не орнаментована (ховається під передньою).

Спідниця як тип прикрашеного бісерною вишивкою вбрання відомий з 1930-х рр. в ряді сіл Західного Поділля[15]. Одіж такого типу виготовляли з купованої фабричної вовняної тканини або оксамиту чорного, вишневого, брунатного кольорів [38]. З 1960-х рр. подільські майстрині поча-

[15] Вишиту бісером спідницю носили в комплекті з вишитою бісером безрукавкою, яку виконували насамперед. Безрукавок, оздоблених бісерною вишивкою, було більше, ніж декорованих у той само спосіб спідниць. Тому оздоблену бісером безрукавку могли носити також у ансамблі зі шаляновою спідницею.

ли використовувати лише плюш та оксамит, відмовившись від інших тканин.

Фартух («фартушок», «запаска») — тип декорованої бісером святкової ноші, відомий від 1920-х років.

Найбільшого поширення вишитий бісером фартух набув на Опіллі та Західному Поділлі, де його традиційно шили з оксамиту темних відтінків [39].

В окремих осередках народного мистецтва традиція вишивання оксамитових безрукавок, спинок та спідниць має своїх послідовників дотепер (Іл. 11).

Запаски — тип поясного одягу, що об'єктом творчих інспірацій з бісером стає у 1970-х рр., поширившись у деяких селах Буковинського Попруття. Появу вишитих бісером запасок випереджує побутування автентичних бісерних опинок.

У вирішенні бісерного декору сучасних запасок буковинські майстрині доволі сміливо експериментують з композиційними схемами та мотивами; поряд з бісерними матеріалами широко використовують лелітки[16].

Портяниці («поркениці») з бісерною вишивкою — рідкісний тип чоловічої ноші буковинського краю. Мірра Костишина вважає такі вироби зональною особливістю рівнинних сіл Північної Буковини [57, с. 82]. Так само й нам відомо лише про декоровані бісером «поркениці» середини XX ст. з теренів Заставнівського р-ну Чернівецької обл. [16; 28].

4. Доповнення одягу як функціональний підрід художніх виробів з бісеру представлений єдиним типом — тайстрою.

Тайстра («трайста»), вишита бісером, — унікальний тип бісерних виробів типологічної групи торб (сумок), що набув широкого ужитку у другій половині XX ст. як компонент святкового, зокрема весільного, одягу. Прототипом вишитої бісером торби стала ткана тайстра — її форма та композиція. Однак, бісерна тайстра відрізняється від свого прототипу характером декору — вишитим, а не тканим орнаментом, виконаним бісерними матеріалами на обох (рідше — одному) боках полотняної основи. На відміну від тканої тайстри, оздоблена бісерною вишивкою торба стала атрибутом лише жіночого вбрання.

[16] Записано 29 червня 2007 р. у с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. від Гелич Василини Василівни, 1947 р. н.



Іл. 12. Козуб Домініка Іванівна (1945 р. н.). Тайстра «трайста». Полотно, бісер, січка, вишивання півхрестиком. 1990-ті рр., с. Топорівка Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік

Найбільшого поширення бісерна тайстра набула на Верхньому Буковинському Попрутті. Й нині такі торби широко побутують в Новоселицькому р-ні Чернівецької області[17] (Іл. 12).

Висновки

Художні вироби з бісеру становлять вид декоративного мистецтва, представлений трьома функціональними родами: компонентами ансамблю одягу, виробами церковного призначення, предметами побуту.

В народній творчості українців бісер знайшов широке застосування у виготовленні компонентів ансамблю народного одягу. Вказаний функціональний рід художніх виробів з бісеру має чотири підроди: накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення одягу. Кожен з підродів розподіляється на типологічні групи та типи бісерних виробів.

Аналіз широкого кола типів бісерних виробів дав змогу виявити окремі пріоритети (найпоширеніші типи) та лідерів (осередки, де художні вироби з бісеру розвивалися найбільш успішно).

До найдавніших і водночас популярних компонентів народного одягу належали накладні прикраси, серед яких найвідомішим типом став стрічковий ґердан. Від середини XIX ст. розповсюдження набули стрічковий ґердан з підвісками та однодільна силянка. На початку XX ст. число визнаних українцями

[17] Записано 29 червня у с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. від Козуб Домініки Іванівни, 1945 р. н.

бісерних прикрас більшає: розетковий ґердан, зубчаста силянка, плетінка об'ємна, котильон, краватка. Серед малопоширених залишалися дводільна силянка (Північна Буковина, Західне Поділля, Гуцульщина, Закарпатська Бойківщина), криза (Лемківщина, Бойківщина, Західне Поділля), перетинчастий ґердан (Бойківщина, Гуцульщина, Покуття). Серед унікальних — хрещатий ґердан (Покуття), обплетене мoнисто (Покуття) та квітка (Буковинське Поділля).

Невеликий ареал мали також головні убори. Побутування типів цього функціонального підроду стало своєрідним свідченням найбільшого розвою української традиції художніх виробів з бісеру. Зокрема, декоровані бісером головні убори доповнювали народну ношу Північної Буковини (намітка, чільце, весільний вінок), Покуття (чільце, весільний вінок) та Західного Поділля (чільце, весільний вінок). На цих же теренах знаходимо бісерні твори з усіх типологічних груп функціонального підроду вбрання: натільний, поясний та нагрудний одяг. Водночас, бісерне доповнення народного одягу, представлене єдиним типом — тайстрою, стало унікальною відзнакою мистецтва буковинських майстрів.

Умовні скорочення

Івано-Франківський краєзнавчий музей — ІФКМ
Ілюстративний фонд бібліотеки Інституту народознавства НАНУ — ІФБ ІН НАНУ
Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського (м. Коломия) — НМНМГП
Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАНУ — МЕХП
Музей народної архітектури та побуту у Львові — МНАПЛ
Національний музей народної архітектури та побуту України — НМНАПУ
Національний музей українського народного декоративного мистецтва — НМУНДМ
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького — НМЛ
ПМА — польові матеріали автора
Рівненський обласний краєзнавчий музей — РОКМ
Российский этнографический музей (м. Санкт-Петербург) — РЕМ
Тернопільський обласний краєзнавчий музей — ТОКМ
Український центр народної культури «Музей Івана Гончара» — УЦНК «МІГ»
Чернівецький обласний краєзнавчий музей — ЧОКМ
Чернівецький обласний державний музей народної архітектури та побуту — ЧОДМНАП
Чернівецький обласний художній музей — ЧОХМ

1. ІФБ ІН НАНУ. — № 17711: Поштівка. Буковинка в українському народному вбранні. Кінець ХІХ ст.
2. ІФКМ, О-3744.
3. ІФКМ, О-333.
4. МЕХП, ЕП-22476—ЕП-22494.
5. МЕХП, ЕП-22267, ЕП-83630— ЕП-83631 (Ескізи Олени Кульчицької).
6. МЕХП, ЕП-22150, ЕП-22154, ЕП-22155.
7. МЕХП, ЕП-72713.
8. МЕХП, ЕП-66452—ЕП-66454.
9. МЕХП, ЕП-22598, ЕП-22766, ЕП-83573.
10. МЕХП, ЕП-22776, ЕП-83573 (ескіз Олени Кульчицької).
11. МЕХП, ЕП-20660, ЕП-20718.
12. МЕХП, ЕП-20678.
13. МЕХП, ЕП-73781.
14. МНАПЛ, АП-19833.
15. МНАПЛ, О-6342.
16. Музей села Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., ПМІС-573.
17. НМЛ, С-113.
18. НМНАПУ, О-1156.
19. НМНАПУ, КВ-288/37.
20. НМНАПУ, КВ-540/69.
21. НМНАПУ, КВ-15227.
22. НМНАПУ, О-357, О-938, НД-1736.
23. НМНМГП, В-3985
24. НМНМГП, ДМ-339.
25. НМУНДМ, В-2282.
26. НМУНДМ, В-3906, В-3910, В-3924
27. НМУНДМ, В-4000.
28. НМУНДМ, В-4001.
29. Приватна колекція Василюків Петра та Ольги (м. Львів). Чільце у вигляді зшитих докупи трьох стрічкових ґерданів з Борщівського р-ну Тернопільської обл.
30. Приватна колекція Василюків Петра та Ольги (м. Львів). Вишиті бісером тунікоподібні чоловічі сорочки з Заставнівського, Кіцманського та Новоселицького р-ну Чернівецької обл.
31. Приватна колекція Гречка Івана (м. Львів). Прикраса типу обплетені мониста з Покуття.
32. Приватна колекція Колодій Ольги (м. Філадельфія, США). Дводільна силянка з с. Білоберізка Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.
33. Приватна колекція Чуприни Ганни (с. Ошихліби Кіцманського р-ну Чернівецької обл.). Вишита бісером сорочка з кокеткою зі с. Маршинці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.

34. Приватний музей родини Медиків «Українська старовина» в м. Яремче, Експозиція. Стенд зі зразками бісерних оздоб.
35. РЕМ—8762-11450.
36. РЕМ 2342-401.
37. ТОКМ, Т-1093 (сорочка зі с. Кривче Борщівського р-ну Тернопільської обл., перша половина XX ст.).
38. ТОКМ, Т-1350, Т-1739.
39. ТОКМ, Т-2046.
40. ТОКМ, Т-1064 (сорочка, вишита нитками та бісером зі с. Більче-Золоте Борщівського р-ну Тернопільської обл.).
41. УЦНК «МІГ», КН-7358.
42. ЧОДМНАП, ОДВ-863.
43. ЧОДМНАП, КВ-4562, КВ-4467.
44. ЧОДМНАП, КВ-4535/ОДВ 1063.
45. ЧОКМ, Експозиція, експонат з с. Василів Заставнівського р-ну Чернівецької обл.
46. ЧОХМ, Т-1205.
47. ЧОХМ, Т-102.
48. ЧОХМ, Т-38.
49. *Будзан А.Ф.* Художні вироби з бісеру / А.Ф. Будзан // Народна творчість та етнографія. — 1976. — № 1. — С. 80—85. — (Бібліогр. в підрядк. прим., 15 назв).
50. *Будзан А.Ф.* Вироби з бісеру / А.Ф. Будзан // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 280—281. — (Бібліогр. в підрядк. прим., 14 назв).
51. *Булгакова-Ситник Л.* Подільська народна вишивка (Етнографічний аспект) / Людмила Булгакова-Ситник. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. — 328 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 277—282).
52. *Врочинська Г.В.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть / Ганна Врочинська. — К. : Родовід, 2007. — 232 с. : іл. — (Бібліогр. в тексті та в кінці : с. 224—228).
53. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Людмила Герус. — Львів : ІН НАН України, 2004. — 264 с. : іл. — (Бібліогр. в тексті та в кінці : с. 261—262).
54. *Кожолянко Г.* Етнографія Буковини: у трьох томах / Георгій Кожолянко. — Чернівці : Чернівецький державний університет ім. Ю. Федьковича ; Буковинське етнографічне товариство ; Видавництво «Золоті литаври», 1999. — Т. 1. — С. 17. — (Бібліогр. в кінці розд.).
55. *Кожолянко Ярослава.* Буковинський традиційний одяг / Ярослава Кожолянко. — Чернівці; Саскатун : Friesen Printers. Altona, Manitoba, 1994. — 262 с.: іл. (українською та англійською мовами). — (Бібліогр. : с. 247—258).
56. *Колупаєва А.В.* Українські кахлі XIV — початку XX століть / Агнія Колупаєва. — Львів : ІН НАН України, 2006. — 384 с. — (Бібліогр. у кінці розділів).
57. *Командров О.Ф.* Народний костюм Рахівщини / О.Ф. Командоров // Народна творчість та етнографія. — 1959. — Кн. 3 (липень—серпень). — С. 82—88.
58. *Костишина М.В.* Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність / Мірра Василівна Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 181—184).
59. *Литвинець Е.М.* Народні прикраси з бісеру / Е.М. Литвинець // Народна творчість та етнографія. — 1986. — № 6. — С. 70—74.
60. *Матейко К.І.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с. — (Бібліогр. в тексті та в кінці : с. 210—222).
61. *Матейко К.І.* Український народний одяг. Етнографічний словник / Катерина Матейко. — К. : Наукова думка, 1996. — 196 с.
62. *Никорак О.І.* Українська народна тканина XIX—XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Частина І. Інтер'єрні тканини (За матеріалами західних областей України) / О.І. Никорак. — Львів : ІН НАН України, 2004. — 584 с. : іл. — (Бібліогр. у кінці розділів).
63. *Павлюк А.Д.* Прикраси з бісеру у фондах Чернівецького музею народної архітектури та побуту / А.Д. Павлюк // Буковина — мій рідний край (ІІІ історико-краєзнавча конференція молодих дослідників, студентів та науковців). — Чернівці : Золоті литаври, 1998. — С. 105—107.
64. *Полянская Е.В.* Народная одежда гуцулов Раховского района / Е.В. Полянская // Карпатский сборник. — М. : Наука, 1972. — С. 57—65.
65. *Станкевич М.Є.* Морфологія — наука про систему видів // Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. — Львів : Світ, 1992. — С. 25—29.
66. *Станкевич М.Є.* Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. — Львів : ІН НАН України, 2002. — 500 с. : іл. — (Бібліогр. в тексті).
67. *Стельмащук Г.Г.* Традиційні головні убори українців / Стельмащук Галина Григорівна ; АН України. Інститут народознавства. — К. : Наукова думка, 1993. — 240 с. : іл. — (Бібліогр. в тексті).
68. *Федорчук О.С.* Особливості традиційних прикрас із бісеру на Покутті / О.С. Федорчук / Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство, 2002. — № 1 (8). — С. 118—122.
69. *Федорчук Олена.* Українські народні прикраси з бісеру / Олена Федорчук. — Львів : Свічадо, 2007. — 120 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 75—80).
70. *Федорчук О.С.* Бойківська криза / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2007. — № 3—4. — С. 316—320.

71. *Федорчук О.С.* Бісер в оздобленні буковинської народної ноші: типологічні особливості (польові розвідки 2007—2008 рр.) / О.С. Федорчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство і архітектура: Зб. наук. праць. — Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2009. — № 8. — С. 149—162.
72. *Федорчук Олена.* Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4 (100). — С. 691—703. — (Бібліогр. : с. 701—703).

Olena Fedorchuk

GLASS-BEADS IN THE TRADITIONAL UKRAINIAN GARMENTS
(the typology issue)

This article is dedicated to the typological sorting of the components of traditional Ukrainian folk garments, made with the use of glass-beads. Such components represent a separate functional type of glass-beads artwork. In turn, they are subdivided in four functional subtypes: filigrees, head ware, garments and accessories. Each of the types, representing the functional subtypes is described. The typological sorting, suggested in the article, creates terminological grounds for further research on the local varieties of traditional Ukrainian folk glass-beads artwork.

Keywords: traditions, glass-beads, garments, decor, adornment, typology.

Елена Федорчук

БИСЕР В ДЕКОРЕ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ УКРАИНЦЕВ
(к вопросу типологии)

Статья посвящена типологическому распределению компонентов ансамбля украинской народной одежды, при изготовлении которых использовались бисерные материалы. Такие компоненты представляют отдельный функциональный род художественных изделий из бисера. В свою очередь они делятся на четыре функциональных подрода: накладные украшения, головные уборы, одежду и дополнение одежды. Описано каждый из типов всех четырёх функциональных подродов. Типологическое упорядочение, предложенное в статье, образует терминологическую основу дальнейшего изучения локального богатства украинских народных художественных изделий из бисера.

Ключевые слова: традиция, бисер, одежда, декор, украшение, типология.



Агнія КОЛУПАЄВА

ДО ІСТОРІЇ ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВОЇ КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ (XI — поч. XXI ст.)

У статті висвітлюються основні періоди в історії української церковно-обрядової кераміки, до якої належать керамічні хрести, ікони, кадильниці, предмети літургійного посуду, світильники тощо. Виділяються характерні групи і типи, окреслюються художні особливості творів народної і професійної кераміки церковного призначення.

Ключові слова: церковна кераміка, ікона, хрест, дискос, потир, кадильниця, кіот, лампада, декор, майоліка, теракота.

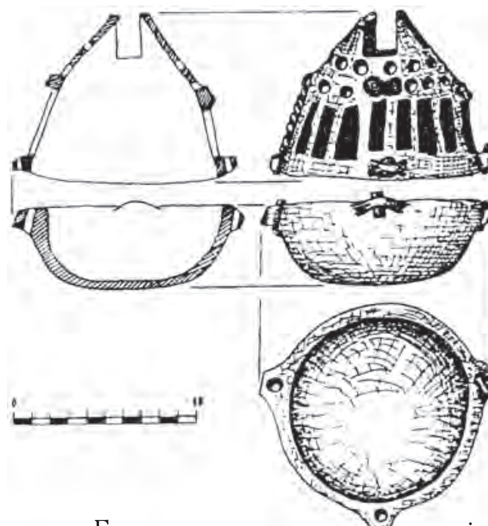
Церковно-обрядова кераміка, відома на території України з ранньохристиянських часів (IV — поч. VII ст.)[1], з XI ст. охоплює керамічні хрести, ікони, церковний посуд, світильники, кадильниці, кропильниці, скульптуру та деякі інші вироби церковного призначення. Не дуже велика кількість збережених пам'яток, їх нерівномірне висвітлення у наукових працях, порівняно, наприклад, з ужитково-декоративними виробами, не дає можливості простежувати безперервний еволюційний ланцюг в історії цієї родової відміни української кераміки. У дослідженні історичного, типологічного, мистецького аспектів, на нашу думку, важливо акцентувати на окремих періодах, явищах, які найчіткіше характеризують особливості цього роду керамічних виробів. Його поступ, на нашу думку, безпосередньо пов'язаний з національними традиціями в українському церковному мистецтві.

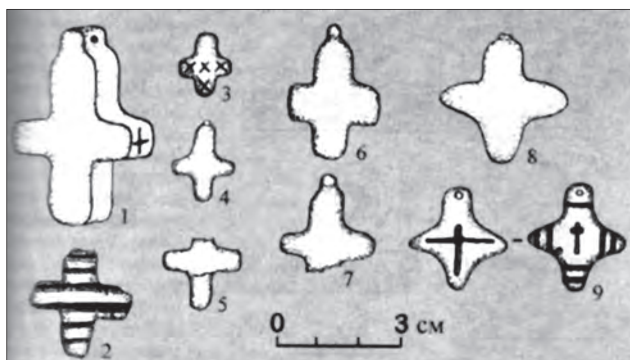
Княжа доба. Запровадження на Україні-Русі християнства сприяло розвиткові виробництва церковно-обрядових предметів — хрестів, іконок, медальйонів у різних матеріалах і техніках. У цих творах запозичені з Візантії образи і декор поступово набували місцевого забарвлення [71, с. 923]. Певну групу з таких предметів становили вироби з глини. Це, очевидно, пояснюється простотою технології, дешевизною матеріалу, його міцністю, високою пластичністю, відповідністю до потреб копіювання, тиражування взірців, зумовлених дедалі більшим попитом населення на вироби церковного призначення. Аналіз матеріалу свідчить про те, що протягом XI — першої пол. XIV ст. з глини виготовляли вироби невеликого розміру, переносні, передусім, особистого вжитку. Серед них — знаки особистого благочестя та християнські обереги. Усі вони відносяться до дрібної пластики [55, с. 128]. Майстерні дрібної пластики, на думку дослідників, знаходились при монастирях, церквах, архієрейських будинках, де працювали іконописці, фахівці з книжкової мініатюри, як правило у великих, іноді й невеликих містах [67, с. 47; 73, с. 228].

Порівняно з аналогічними предметами з металу і каменю, тогочасні керамічні вироби (зокрема, хрести, іконки) зустрічаються значно рідше. Оскільки мабуть глина є крихким, відносно нетривким матеріалом. До того ж, як слушно зауважив М. Станкевич, у виробництві натільних християнських знаків-оберегів, очевидно, мала значення «теплота» мате-

[1] Про ранньохристиянські, візантійські джерела церковно-обрядової кераміки див.: [54, с. 635—655].


Іконка Іоанн Предтеча з Княжої Гори. Глина, тиснення у формі. Київ. Кін. XI — поч. XII ст. (опубл.: [36, с. 191])


Кадильниця. Глина, полива, формування, вирізування. Урочище «Попов Горб», с. Острів Радивилівського р-ну Рівненської обл. Серед. XVII ст. (опубл.: [79, с. 146])



Хрестики натільні. Глина, ліплення, ритування, проколювання. С. Зеленче Теребовлянського р-ну Тернопільської обл. XII — перша пол. XIII ст. Рис. В. Гупало (опубл.: [36, с. 25])


Розп'яття зі Стариці (фрагмент). Глина, ангоби, полива, формування. Серед. XVI ст. 150 x 100 см. Тверський об'єднаний державний музей, Росія

ріалу [95, с. 269]. Водночас глина, сприяючи продуктивності виробництва, безумовно впливала на художні особливості виробів, характер зображальних та орнаментальних мотивів. Церковно-обрядові предмети особистого використання з глини, інших матеріалів, стали виявом утвердження християнства на побутовому рівні, яке відносять до XI—XII ст. Саме з цього часу поширилися, наприклад, натільні хрестики та кам'яні іконки, що замінюють язичницькі амулети [85, с. 975].

В XI—XIII ст. у Київській Русі тривало виготовлення керамічних іконок — рельєфних теракотових. Основним центром виготовлення рельєфних образків був Київ, звідки вони потрапляли в інші землі Руси-України. Глиняні іконки, очевидно, як і кам'яні, носили на грудях на ланцюжках, шнурках. Символіка нагрудних іконок мала переважно характер оберегів, які охороняли власника від різних негараздів та захворювань [55, с. 128]. Рельєфні іконки також іноді підвішували до предметів церковного начиння, чи окладів живописних ікон [38, с. 155]. Тоді вони ставали частиною їх оздоблення та об'єктом моління. Окрім домінування функцій особистого оберегу, паломницької реліквії чи молитов-



Розп'яття. Глина, ангоби, полива, формування. Північний фасад Успенського собору в Дмитрові Московської обл. Серед. XVI ст. 293 х 163 см



Спас Нерукотворний. Глина, ангоби, полива, формування. Східний фасад нового Борисоглібського собору у Стариці Московської обл. Серед. XVI ст. Діаметр 123 см (опубл.: [114])



Богородиця з Дитям. Глина, формування. Башта-дзвіниця Чернігівського колегіуму. 1700—1702



Христос Пантократор. Глина, формування, ліплення. Східний фасад Михайлівської церкви у смт. Вороніж Шосткинський район Сумської обл. 1776—1781

ного відношення до церкви, що приписують портативним рельєфним іконкам Княжої доби, можна, очевидно, за аналогією з візантійськими кам'яними іконками, припускати, що глиняні ікони могли бути й образами для моління у каплицях, келійних, хатніх, дорожніх іконостасах. Відомо, що візантійські кам'яні іконки, вмонтовані у рами мальованих ікон, набували змісту молільних, процесійних, поклінних, цілувальних образів [23, с. 7].

Характерно, що кам'яні іконки, за висновками Т. Ніколаєвої, незважаючи на дешевий матеріал, не були масовою продукцією у Київській Русі, а виготовлялись на замовлення, їх могли оправляти у дорогоцінний метал [71, с. 960]. Очевидно, аналогічним було і виробництво глиняних іконок, яких збереглося дуже мало.

Більшість збережених пам'яток походить з Княжої Гори (Давній Родень поблизу Канева, тепер с. Пекарі, Київщина). Це відомі в літературі глиняні іконки: св. Миколай Мирлікійський (XI ст.), Розп'яття (фрагмент, XI ст.), Іоан Предтеча (кінець XI — поч. XII ст.), Георгій Змієборець (XII ст.), а також іконка Богородиця Елеуса (Милування) зі с. Сахнівка на Київщині, район Канева (XII —





Матеусс Ковальський. Ікони. Глина, ангоби, полива, формування, розпис. С. Буковець Івано-Франківської обл. 1811. 46,3 x 37,2 x 2 см; 46 x 37 x 2,5 см. МЕХП, ЕП 47084, ЕП 47085

поч. XIII ст.) [96, с. 18]. Припускається, що давньокиївські ікони, здебільшого подібні за манерою виконання, походять з однієї майстерні, що працювала в межах елітарного напряму у київському художньому ремеслі, можливо за участі грецьких майстрів [78, с. 16—18]. З Переяслав-Хмельницького походить теракотова іконка «Запевнення апостола Фоми» (XII — поч. XIII ст.), яка зберігається у Полтавському краєзнавчому музеї. За сюжетом її відносять до паломницьких реліквій [77, с. 72—78; 23, с. 9].

Іконографія іконок Княжої доби містить занесені з Візантії мотиви давньоукраїнської рельєфної пластики. До рідкісних зразків, наприклад, належать іконки Іоанн Предтеча, фрагмент Розп'яття з колишньої збірки Ханенків, більш поширеними були образи св. Миколая та Богородиці [38, с. 173—196]. Художні особливості, стилістику рельєфних керамічних ікон визначали особливості моделювання форм-матриць — дерев'яних, кам'яних чи глиняних, які іноді виготовляли за допомогою кам'яних, металевих, рідше дерев'яних іконок, що були взірцем для масової продукції. Глина чітко фіксувала, передавала усі особливості форми. Так, на іконці зі зображенням Богородиці Елеуси, особливо в орнаментальному обрамленні німбів, низу ікони (що імітує перлини, популярну на Русі зернь), відзначається вплив металопластики XII—XIII ст., мідних образків XIII ст. А в іконці св. Миколая— ознаки «тугої» романської форми, вірогідно пов'язаної з тисненням у дерев'яній матриці, іншим народним середовищем [97, с. 75].

З глини, а також каменю, дерева, металу, кістки, скла виготовляли найменші за розміром натільні хрестики, які в Україні набули розповсюдження з X—XI ст. Їх носили на нитці, шнурку, протягнутому в отвір у верхньому кінці. В основі глиняних, як і кам'яних, чи дерев'яних хрестиків, є чотирикінцевий «грецький» («корсунський») хрест. Відмінністю хрестиків, виготовлених технікою ліплення, є дещо звужені кінці, згладжені, обтічні абриси. На окремих зразках трапляються зображення прямих чи скісних хрестів, ритовані як до, так і після випалу, можливо задля підсилення захисної функції оберегу. Хрестики іноді вирізали з випаленого керамічного черепка, стінки горщика. Про це свідчить хрестик з фрагментом лінійного орнаменту, знайдений в одному з поховань ґрунтового могильника XII — першої пол. XIII ст. в околицях літописної Теребовлі (с. Зеленче Теребовлянського р-ну Тернопільської обл.) [36, с. 25]. У XII—XIII ст. керамічні хрестики могли декорувати рельєфним орнаментом, зеленою поливою.

Слід згадати й такий характерний прийом художнього формотворення Княжої доби як лиття у глиняних та кам'яних формах. Керамічні форми-матриці використовували для відливання, копіювання металевих натільних хрестів. Прикладом є форма-

матриця для хрестика з «пунктиками» (ризованими виямками) на кожному з чотирьох кінців, знайдена в руїнах церкви Св. Спаса на території княжого Галича [72, с. 22]. У двобічних глиняних формах відливали по восковій моделі з мідного сплаву змійовики-обереги (XI—XII ст.). Глиняні ливарні форми, складені з двох частин, первісно застосовували для виробництва й тиражування давньоруських енколпіонів (мощовиків). Такі вироби мають високий рельєф, нечітке, іноді деформоване зображення, знівельованість деталей, рис облич святих, які іноді доробляли різцем [121]. У XII — на поч. XIII ст. із заміною глиняних форм на кам'яні поширились енколпіони з дрібними рельєфними фігурками, які не потребували індивідуальної обробки [71, с. 921—965]. Нечіткість зображень на пізніших репліках давньоруських енколпіонів XIV—XV ст., коли ремісники копіювали чимало зразків київської металопластики періоду її розквіту, теж пов'язується з нечіткими глиняними матрицями [118, с. 207]. У XIII ст. шляхом копіювання (відтиску) стулок енколпіонів у глиняній формі виготовляли одно- і двобічні металеві нагрудні хрести [32, с. 7—20].

У керамічних колекціях таких базових пам'яток раннього середньовіччя, як Звенигород, Галич, Судова Вишня, Белз, Львів, за археологічними дослідженнями, відомі мископодібні кадильниці та свічники, які виділяються оригінальним рішенням у моделюванні форми і не мають аналогій на сусідніх теренах. Ці та інші пам'ятки виявляють локальні традиції у формотворенні керамічної продукції Галицької землі у XII—XIII ст. [33; 35, с. 362—363]. Про те, що керамічні кадильниці у XII ст. входили до складу церковного інвентарю, свідчать їх поодинокі, унікальні знахідки у межах храмів (Київ, Галич) [34, s. 413—414; 40, с. 105—106].

З релігійно-обрядовою метою застосовували окремі типи давньоруських глиняних світильників. Наприклад, невеликі лампади (висотою 3—4 см), виготовлені з уцілілих денець розбитих горщиків. За археологічними дослідженнями земляних чернечих жител XI—XII ст. Унівського монастиря на «Чернечій горі» (Львівська обл. Перемишлянський р-н), серед лампад вирізняються переносні та підвісні — з трьома отворами у стінках, розміщеними по периметру на однаковій відстані. Локалізація знахідок біля східних стін чернечих келій, де розмі-



Петро Кошак. Хрест напрестольний (без підставки). Глина, ангоби, полива, формування, ліплення, розпис. С. Пістинь Івано-Франківської обл. Поч. XX ст. НМЛ, 17503, НК278



Петро Кошак. Трійця. Глина, ангоби, полива, формування, ліплення, розпис. С. Пістинь Івано-Франківської обл. Поч. XX ст. НМЛ, КН-6870



Петро Кошак. Кропильниця. Глина, ангоби, полива, формування, ліплення, розпис. С. Пістинь Івано-Франківської обл. Поч. XX ст. МІГ

щували келійні ікони, християнські атрибути, підтверджує церковно-обрядове призначення цих виробів [24, с. 108—109].

Збереглися опосередковані відомості про церковний керамічний посуд Княжої доби, зокрема требний. Приклад: невелика керамічна посудинка-чаша з залишками єлею з поховання московського князя Дмитрія (Донського) в Архангельському соборі Московского Кремля (XIV ст.). Таку посудинку після помазання іноді ставили до труни, в ногах померлого [120]. Нагадаймо, що пристосування побутового керамічного посуду для богослужбових потреб відоме з візантійської доби [39, с. 217—223].

Кераміка церковного призначення XIV—XVIII ст. є менш відомою, порівняно з Княжою добою. Її розвиток тривав на тлі складних історичних, соціально-економічних, політичних, релігійних процесів, у контексті утвердження міського ремесла, мистецького напряму західноєвропейської орієнтації (з другої пол. XIV ст.), на тлі посилення впливів зарубіжного та поступового піднесення національного декоративного мистецтва. Історичними віхами є перебування українських земель під владою іноземних держав (Литви, Польщі, згодом Московської держави, XIV—XVI ст.), Берестейська церковна унія (1596), набуття державності в результаті національно-визвольних змагань 1648—1657 рр., блискучий розквіт Гетьманщини на Лівобережній Україні (кінець XVII—XVIII ст.), підпорядкування української церкви московському патріархові (1688), скасування автономії, перебування українських земель під владою Речі Посполитої, Російської та Австрійської імперій (кінець XVIII ст.).

З XV до кінця XVIII ст. прогрес у художньому ремеслі в Україні визначали цехи. Поряд з монастирським виробництвом для потреб церкви виготовлення церковно-обрядових виробів, очевидно, могло належати до сфери благодіяльності гончарних цехів. Так, 1502 р. гончарний цех із Потелича Львівської обл. своїм коштом побудував церкву Святого Духа, у зв'язку з чим припускається наявність в її облаштуванні керамічного начиння, богослужбових атрибутів [42, с. 97—98]. Прикладом є керамічні дискос і свічник з Потелича (XVI ст.). Дискос зі зображенням хреста, вкритий зеленою й брунатною поливами, зберігається в Національному музеї у Кракові. Свічник, який вирізняється великим розміром (з діаметром гнізда на свічку 15 см, підставки-стопи — 26,5 см), вишуканою монументальністю форми і декору, віднайдений відомим львівським художником, реставратором, колекціонером П. Лінинським, є у фондах МЕХП [44, с. 191].

Унікальною є кадильниця, відома серед знахідок кераміки на місці битви під Берестечком (1651), датованих письмовими джерелами. Ця пам'ятка була знайдена під підлогою церкви св. Михаїла, побудованої до 1650 р. (І.К. Свєшніков, розкопки 1970—1987 рр. в урочищі «Попов Горб», с. Острів Радивилівського р-ну Рівненської обл.) [82, с. 142.]. Кадильниця, вкрита зеленою поливою, складається з двох частин: півсферичної мисочки з трьома прямокутними виступами під вінцями (в них є наскрізні отвори для підвішування, в яких збереглися ланки залізного ланцюжка) і верхньої конусоподібної накривки з ажурно прорізаними отворами округлої і прямокутної форми. І.К. Свєшніков відніс її до по-

бутових сільських речей [83, с. 279]. У формі, художньому ладі цієї кадильниці, на нашу думку, простежуються певні архаїчні риси (наприклад, гостроверха конусна накривка з рядами округлих і прямокутних отворів), характерні для литих мосяжних кадильниць XV—XVI ст. з польських музеїв у Перемишлі, Пшеворську. В них убачаються пізні місцеві релікти готичних кадильниць роботи німецьких майстрів [111, с. 215—230].

У європейському Ренесансі відбулося значне розширення меж функціонування полив'яної кераміки як в архітектурі, так і в облаштуванні храмів (вівтарі, ікони, кропильниці, світильники, умивальники в різних частинах споруд, колони, фонтани в монастирських садах та інше). До знаних, наприклад, належать твори італійців Луки та Андреа делла Роббіа (XV— поч. XVI ст.), які одними з перших застосували майоліку для створення церковної скульптури, вівтарів, ікон в інтер'єрі та екстер'єрі храмів, декору фасадів, дверей тощо [22, с. 320]. Згадаймо й монументальні образи, мальовані на керамічних плитках, які створювали іспанські, португальські майстри [84, с. 185, 201], рельєфні поліхромні іконки, кропильниці, цілі скульптурні надгробки — гончарі з південних австрійських теренів [114, fig. 86, 96, 97]. Як відомо, творче засвоєння здобутків Ренесансу на ґрунті місцевих художніх традицій сприяло піднесенню української кераміки, її ширшій взаємодії з іншими видами декоративного мистецтва [98, с. 79], зокрема збагаченню форм, засобів виразності у церковному синтезі мистецтв.

У XVI—XVIII ст., за візантійською традицією, керамічні ікони почали розміщувати на фасадах православних храмів України, як і Росії. Їх такому застосуванню, очевидно, сприяли як естетичні, так і фізичні якості кераміки.

Особливу увагу привертають рельєфні полив'яні ікони в екстер'єрі двох храмів Підмосков'я (середина XVI ст.). За припущенням вчених (О. Тищенка, Д. Крвавича) вони є витворами майстрів з Волині та засвідчують широкі впливи діяльності українських мандрівних митців [99, с. 46—51; 56, с. 43]. Адже до середини XVI ст. саме волинські міста були найбільшими центрами виробництва поліхромної архітектурної кераміки. Її здобутки стали виявом піднесення українського гончарства, подальшого розвитку давньоруських традицій пластики та поліхромної кераміки з прогресивним засвоєнням досягнень італійського Ренесансу [98, с. 161—162].



Керамічні поставники та процесійні свічники з дерева. Північна нава церкви св. Миколая Чудотворця. С. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл. Друга пол. XIX — поч. XX ст. Фото О. Болюка, 2008

Відомо щонайменше шість пам'яток. Це три монументальні рельєфи з Борисоглібського собору у Стариці — фрагмент Розп'яття (зберігається у Тверському музеї), Розп'яття з Пристоячими й округла ікона Спас Нерукотворний (нині у Державному історичному музеї в Москві), та три ікони на фасадах Успенського собору в Дмитрові. Серед них — два Розп'яття з Пристоячими, розташовані у центральних закомарах північного та південного фасадів, та округла ікона (тондо) Георгій Змієборець під склепінням... під зводами південної паперті собору. У зв'язку з унікальністю технічно-конструктивних та художньо-стилістичних ознак цієї групи творів, які не мають аналогій у попередні та наступні періоди розвитку



Кільця для свічок. Глина, ангоби, полива, формування, ліплення, розпис. М. Косів Івано-Франківської обл. Поч. XX ст. НМЛ, 17505 (1—9); НК 280—288

московського гончарства, у російській науці свого часу ставилася проблема «старицько-дмитровської кераміки», відзначалося їх «немосковське» походження, адаптовані впливи італійського Відродження [100, с. 26—28, 57, 58]. За новішими російськими дослідженнями усі пам'ятки гіпотетично походять з однієї майстерні й пов'язуються з будівництвом старого Борисоглібського собору у Стариці (1558—1561), діяльністю Єфросинії Старицької, княгині Хованської з роду Гедеміновичів, залученням нею майстрів з Литви, можливо й Італії, мають південно-західне походження, за графікою написів (друга пол. XIV—XV ст.) [29, с. 96; 118].

За висновками російського вченого В. Кавельмахера, ікони зі Стариці та Дмитрова ідентичні за конструктивно-технічними, пластичними, колористичними, стилістичними ознаками, різняться розмірами. Наприклад, висота одного з дмитровських Розп'ять сягає трьох метрів. На окремих збереглися широкі кахляні обрамлення-кіоти. Ікони виготовлені з жовтувато-рожевувато-білого тіста, складаються з великих кахель, вмурованих румпами у кладку стіни. Товщина черепка 2—2,5 см, висота румп 10—15—17 см, в румпах є квадратні і круглі отвори 1,5 х 1,5 см [118]. Усі твори вирізняють виразний, дещо сплощений, чітко окреслений до тла рельєф, поліхромія по рельєфу напівпрозорими свинцевими поливами, особливо характерні для волинського кахлярства XVI ст. [99, с. 46—51].

Скульптурний рельєф доведено до певної завершеності, а за допомогою поліхромії значно посилено його виразність. У застосуванні кольору простежується чисто живописний підхід у розробці площини: колір не означає конкретні деталі, а застосовується з метою цілісності композиції. Обмежена гама кольорів — червоний ангоб, зелена, брунатна, чорно-фіолетово-брунатна поливи на світлому черепку, визначає стриманий колорит ікон, який натомість вирізняється багатством відтінків. Це пояснюється віртуозним володінням майстрами керамічної технології, «мистецтва вогню» (взаємодія ангоба і полив між собою під час випалу, температурний режим тощо). Значну роль у композиціях відіграє природний колір черепка, вкритого прозорою поливою, що набуває жовтуватого відтінку (тло, частини тіла, одягу) [118].

Д. Крвавич відніс Розп'яття зі Стариці (фрагмент) до рідкісних зразків української скульптури середини XVI ст., контури якої лише починають простежуватися у цей період. Іконографія Розп'яття, в основі якої лежать євангельські тексти, ґрунтується на давніх зразках іконопису чи дрібної металевої пластики, де фігура Христа не провисла, а ніби утримується на якійсь підставці під ногами, внаслідок чого традиційно нахилена на праву руку голова померлого розміщена вище від прибитих до хреста долонь. Вражає вміння автора створити цілісність твору, пластично узагальнений і глибоко духовний образ [56, с. 43].

Більші за розміром дмитровські ікони представляють варіант Розп'яття із чотирма Пристоячими, як, наприклад, на одному з найдавніших зразків цієї теми в українському іконописі — Розп'ятті з Черська (XV ст., Берестейщина). Окрім Богоматері та Іоанна Богослова, обов'язкових у східній і західній іконографії, тут зображається Марія Магдалина та сотник на ім'я Лонгин, за апокрифами, який свідчив про Ісуса як Сина Божого (Мр. 15:40).

За дослідженнями названих пам'яток можна уточнити типологію керамічних ікон. З огляду на зв'язок символу Розп'яття з християнським вівтарем припускається, що керамічні Розп'яття зовні

могли означувати престоли церков, а округлі ікони — міститися на західному чи бічних фасадах. Відтак, за місцем розташування серед них виділяється тип керамічних екстер'єрних надпортальних (надбрамних) ікон, які традиційно виконувались у техніці фрески, мозаїки [118].

Аналіз матеріалу дає можливість виділяти таке явище, як рельєфні образи на мурованих храмах Лівобережжя доби Козацького бароко. В історії українського мистецтва вони побіжно згадуються у контексті архітектури і пластики. Появі цього явища, очевидно, сприяв високий розвиток мурованої архітектури, тогочасного гончарства, творче засвоєння західних ренесансно-барокових впливів на основі традицій українського мистецтва. Рельєфні ікони за формою гармоніювали з пластичною орнаментацією з цегли, ліпних керамічних деталей, яка є особливістю монументальних споруд Києва та Лівобережної України другої пол. XVII—XVIII ст. Та дослідження утруднене тим, що більшість храмів цієї доби знищено чи перебудовано (починаючи з XVIII ст., з втратою державності українських земель). Збережені пам'ятки є виявом глибокого синтезу архітектури та пластики, своєрідною сторінкою в історії українського мистецтва цього періоду [21, с. 130].

Показовими є рельєфні ікони на фасадах храмів Чернігівщини. Це керамічні ікони Богоматері і святих на головній брамі Спасо-Преображенського монастиря в Новгород-Сіверському [31, с. 131—132], а також Богородиця-Знамення, яка містилася на західному фасаді Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові, та образи Спас Нерукотворний і Богородиця з Дитям на башті-дзвіниці церкви Всіх Святих (Іоанна Богослова) Чернігівського колегіуму (1700—1702). На думку Г. Логвина, усі ці ікони є витворами однієї майстерні (групи майстрів) [62, с. 121]. Як відомо, у створенні ліпних прикрас у цей час першість тримали київські майстри, про що свідчить керамічний декор споруд Києво-Печерської лаври, чи Софійської дзвіниці у Києві.

Керамічні ікони вмуровували у кладку стін, або у спеціальні ніші, як над брамою Спасо-Преображенського собору в Новгород-Сіверському. За Г. Логвином, композиція фасаду надбрамної башти цього монастиря — з арочним проїздом і трьома півциркульними нішами з колонками, оздобленими орнаментом з виноградної лози, асоціюється з центральною частиною іконостасу з Царськими вратами і «Молінням» над ними. Аркатурний фриз угорі з'єднує неширокі пілястри, між якими на стінах у квадратних нішах з фронтончиками містилися теракотові рельєфні образи. На них Богоматір і святі в урочистих позах, як на давніх іконах. Лики, форми тіла, складки шат м'яко заокруглені, без глибоких западин для гри світлотіні [31, с. 132]. Теплий, рожево-охристий природний тон і фактура випаленої неполив'яної глини надавали особливої вишуканості рельєфам, які гармоніювали з білими мурами.



Лампада. Глина, полива, формування, тиснення, ліплення. Смт. Опішне Полтавської обл. Друга пол. XIX ст. 9,6 х 9,5 х 8,6 см. НМЗУГО, КН-2949/2817

В іконах Чернігівського колегіуму, які містяться на фризі башти-дзвіниці поміж ліпних розеток, відзначається більш динамічний рельєф і деталізація зображень. Голова Спаса реалістично модельована, з м'якими, соковитими складками плата. Ретельно, тонко пророблені риси обличчя, локони. Майстерністю пластичного виконання, чіткістю композиції вирізняється й поданий фронтально образ Богоматері з Дитям. Ікона має складнопрофільовану раму, оздоблену рельєфним орнаментом з дубового листа і розеток [62, с. 121]. За іконографічними ознаками — це рідкісне у кераміці поясне зображення Богородиці Панахра́нта (Пречиста, Всемилостива), яка сидить на троні й тримає на колінах перед собою маленького Ісуса, відоме з Київської Русі (Києво-



Свічник. Глина, полива, формування. Смт. Опішне Полтавської обл. (знайдений у майстерні Федора Хлоня). Перша пол. ХХ ст. НМЗУГО, КН-14340/К-13814



Потир (чаша євхаристійна). Глина, полива, формування. С. Поставмука Полтавської обл. Поч. ХХ ст. НМЗУГО, НД-5312 (опубл.: [61, с. 71])

Печерська ікона Успіння Пресвятої Богородиці, ХІ ст.). Примітно, що на східному фасаді колегіуму є більше десяти ніш різного розміру, в яких, очевидно, могли міститись образи святих, в т. ч. можливо й керамічні. Ще у середині XVII ст. зауважив П. Алеппський, що в Україні на церквах, навіть сиротинцях чи притулках для бідних, ззовні «було багато образів» [76, с. 97].

Керамічні рельєфні образи збереглися й на фасадах Михайлівської церкви у смт. Вороніж (1776—1781, тепер Шосткинський р-н Сумської обл.) [21, с. 864]. Серед рельєфів на тимпанах фронтонів, апсидах — благословляючий Бог Отець, Христос Пантократор з державою на хмарах (в українській гравюрі з середини XVII ст.), поясні образи в барокових картушах. Серед них св. Миколай, над ним у хмарах погруддя Спасителя з Євангелієм і Богородиці з омофором в руках (з XVII ст.), святий з пальмовою гілкою і моделлю храму в руці — вірогідно, патрон ктитора церкви, а також херувими.

Під впливом бароко на українських землях кераміку дедалі ширше застосовували в обставі храму, для архітектурно-скульптурних прикрас, окремих предметів облаштування. Прикладом є монументальний керамічний вівтар костелу Марії-Магдалини (XVII ст., Львів) [57, с. 52], керамічні ангели, вкриті білою поливою (XVIII ст., Кам'янець-Подільський) [59, с. 26]. Відомо, що в одній з підземних церков у печерах Києво-Печерської лаври було споруджено керамічний іконостас. Про це свідчить фрагмент колонки, вкритий синьою поливою (XVIII ст.). Форма, декор фрагмента — високий рельєф, соковита насиченість синьої поливи виявляють барокові тенденції [98, с. 163]. З другої пол. XVIII ст. на західноукраїнських землях під впливом устаткування костелів почали виготовляти керамічні настінні кропильниці — ємкості для свяченої води, які розташовувались перед входом у святиню[2]. У XVIII—XIX ст. керамічні кропильниці були дуже поширені в гончарстві Польщі, Чехії, Моравії [110, foto 99—101].

На західноукраїнських землях для сфери римо-католицької церкви з глини, інших матеріалів могли виготовляти дрібні предмети християнського культу (т. зв. девоціоналії — хрестики, намистини вервиці тощо), пластичні зображення святих. Рідкісний зразок, який поки що немає аналогій у відповідних матеріалах, відомий з археологічних досліджень крипти у колишньому бернардинському соборі в Дубно Рівненської обл. (тепер Свято-Миколаївський со-

[2] Докладніше див. [52, с. 321—330].

бор). Це мініатюрна фігурка Богородиці з Дитям, яка містилася в мідній капсулі-рурочці й була зашита у параман (скаплєж)[3] (XVIII ст.). Фігурка висотою 2 см, вкрита білим ангобом, характеризується тонко пропробленими пластичними деталями зображення. Спереду, в нижній частині фігурки — вузький сірий прямокутник з трьома укладеними по вертикалі великими кольоровими крапками — брунатною, чорною і червоною, які ймовірно мали символічне значення й пов'язані з символікою певних братств, чи орденів. За дослідженням В. Гупало, формально-іконографічні, колористичні особливості керамічної фігурки з Дубно дають підстави вбачати у ній унікальний приклад Богоматері Параманної [115, s. 447—448].

Наприкінці XIX — на початку XX ст. відзначається найширший асортимент церковно-обрядових виробів в українській народній і професійній кераміці. Це зумовлено багатьма чинниками, релігійністю як особливістю українського характеру (В. Янів) [107, с. 174], традиціями, впливом стилю модерн, піднесенням українського церковного мистецтва, підйомом церковного будівництва тощо.

Вивчені матеріали дають підставу стверджувати, що у XIX — на поч. XX ст. церковно-обрядову кераміку виготовляли провідні майстри ***у найбільших осередках гончарства***. Церковні вироби не належали до основної сфери народної формотворчості. Їх, очевидно, як і обрядовий посуд, за етнографічними матеріалами, робили на замовлення [105, с. 184]. Хронологічно більшість керамічних церковних атрибутів у гончарстві, за нашими спостереженнями, пов'язується з активізацією заходів по підтримці гончарного промислу на зламі XIX—XX ст.

Кераміку для облаштування церкви та відправи Літургії — керамічні ікони, церковні та обрядові хрести, посуд, свічники, канделябри, поставники на підлогу, свічники-трійці, кропильниці тощо — найбільше виготовляли на Гуцульщині та Покутті, порівняно з іншими регіонами, осередками гончарства другої пол. XIX — поч. XX ст. У творах гуцульських, покутських майстрів склалася оригінальна система художнього вирішення, оздоблення предметів церковної атрибутики на основі локальних традицій гончарства.



Кадильниця «хатня». Глина, полива, формування, ліплення, вирізування. М. Глухів Чернігівської обл. Поч. XX ст. НМУНДМ, К-742

Серед найдавніших датованих і підписаних пам'яток, відомих з Гуцульщини, слід назвати дві майолікові ікони — Богородиця Одигітрія та св. Миколай (1811), які зберігаються у фондах МЕХП [63, с. 67—68; 50, с. 276]. Автором ікон є маляр Матеусс Ковальський, про що засвідчує авторський підпис польською мовою, ритований на тлі ікон. Ці пам'ятки знайшов В. Шухевич у с. Буковець (тепер Івано-Франківської обл.). Ікони ці — великі плити, формовані разом з рамкою з гончарної глини. Плити з лицьового боку вкриті білим ангобом, малюнок виконано у техніці підполивного розпису, з ритованим контуром, який доповнюють лінії й плями брунатного, рожево-охристого ангобів, зеленої, жовтої, синьої полив. За призначенням — це «хатні» ікони, на що вказують розміри, невелика дірка вгорі, для підвішування.

У трактуванні сюжетів, декоративно розроблених німбах, пишних шатах, коронах відчутний вплив барокових образів, переплетення східної і західної іконографічних традицій, як і в народній іконі на склі та гравюрі з Гуцульщини й Покуття. Ієратизм, застиглість постав пом'ягшується змалюванням рум'яних, усміхнених чорнобрових ликів, які видають руку народного майстра. Як і відсутність благословляючого

[3] Складова чернечого одягу, згодом одягу приналежних до світських релігійних братств, у вигляді двох клаптиків тканини, з'єднаних тасьмами: один — на грудях, другий — на спині посвяченого [108, s. 518; 90, с. 235—238].



Федір Чирвенко (?). Рама-кіот для ікони. Глина, ангоби, полива, формування, розпис. Смт. Опішне Полтавської обл. Поч. XX ст.



Кивот дарохранильний (?). Глина, полива, формування, тиснення, ритування, вирізування. Полтавщина (?). Поч. XX ст. Експонати виставки «Відлуння модерну в українському народному мистецтві». НМУНДМ, 2008 (з колекції музею). Фото Л. Сержант

жесту Христа-Дитини в іконі Богородиця Одигітрія. Така іконографічна неточність (узагальнення) є, наприклад, в зображеннях цього сюжету на гуцульських кахлях, мисках чи дзбанках. Та питання походження, спеціалізації автора ікон, його зв'язку з певним мистецьким осередком, яке знаходиться у полі зору дослідників, поки що залишається відкритим [60, с. 276; 50, с. 251—252; 41, с. 388].

Рідкісні керамічні ікони з графічним та рельєфним зображенням Богородиці та св. Миколая, які мали округлу чи овальну форму, виготовляли в 1930-х рр. у Пістині [91, с. 6]. Окрім «хатніх», можливо були й т. зв. малі «дорожні» ікони (які брали з собою в дорогу, на еміграцію), а також образки для придорожніх капличок. Наприклад, у XIX ст. у капличках на території Польщі зустрічалися невеличкі керамічні образи, які іноді у спеціальній літературі відносять до «різновиду кахель зі зображеннями святих» [109, s. 1].

Додамо, що керамічні мальовані ікони, найдавніші зразки яких збереглися з Болгарії (IX—X ст.) [113], особливо з доби Ренесансу, виготовляли майстри Італії, Іспанії, Португалії, Австрії. У XVIII—XIX ст. церковна кераміка, керамічні образи, кропильниці та інші вироби були поширені на сусідніх з українськими західних теренах, у гончарстві Польщі, Румунії, Чехії, Моравії [110].

До церковно-обрядової кераміки звертались провідні майстри, які, завдяки своєму таланту, виходили за рамки мистецької традиції, сприяючи її розвитку, й були готові до творчих експериментів щодо функції, форми, декору гончарних виробів тощо. Їхні твори закладали основу інноваційного напряму в гончарстві, сформованого у наступний період, під впливом співпраці з художниками, представниками інтелігенції, діяльності представників земств, шкіл, навчально-показових пунктів гончарства (центральні й східні регіони України) та керамічних шкіл (західні регіони) [48, с. 133].

Церковно-обрядову кераміку виготовляв видатний косівський гончар Олекса Бахматюк, відомий новаторським, творчим ставленням до традиційних форм, орнаментики гуцульської кераміки, про що свідчать висохудожні твори майстра з гончарства і кахлярства. У доробку О. Бахматюка є свічники-поставники, різноманітні за пропорціями, пластикою, декоративним вирішенням, а також обрядовий

посуд — миски «на принос» до церкви, дзбанки на свячену воду, в т. ч. маленькі дзбанки-«водопійчє», особливістю яких є наявність у декорі хрестів. Одним з мистецьких винаходів О. Бахматюка стали оригінальні пасківники — керамічні кошики на паску, формою пов'язані з традиційними виробами лозоплетіння, а декором з орнаментикою гуцульської кераміки. Свічники («ліхтарі») майстра, разом з іншими творами, мали великий успіх на виставках у Львові (1877), Коломиї (1880), відтоді простежується зростання впливу творчості майстра на розвиток кераміки в Галичині.

Серед пізніх творів О. Бахматюка поч. 1880-х рр. вирізняють предмети євхаристійного посуду — чаші й три дискоси, які виявлено у музеях України і Польщі (МЕХП, Національний музей у Кракові) [44, с. 191—193]. Дискоси у вигляді неглибокої тарілки, встановленої на круглу ніжку-підставку, як і інші вироби майстра, декоровані традиційним розписом, з мотивами «вазона», «розетки» на денці тарілки. Виходячи з форм свічників О. Бахматюк виготовляв керамічні основи канделябрів, які, за припущенням вчених, могли застосовуватись й у церкві. Одинарний поставник майстра, за ідеєю В. Дідушицького, був використаний як стояк для такого багатосвічника, встановлений на металеву підставку з ніжками, й доповнений металевою «надбудовою» з шістьма закрученими гілками з лійками на свічки на кінцях, закріпленою в гнізді свічника [45, с. 65—66]. Такі вироби мають значний декоративний ефект, зумовлений контрастом полив'яної, соковито мальованої кераміки з тьмяним полиском темних металічних деталей.

На поч. ХХ ст. на Гуцульщині найбільше кераміки церковного призначення виготовляв випускник Коломийської гончарної школи Петро Кошак з Пістиня [92, с. 41]. Майстер був членом Товариства руських ремісників «Зоря» (засновник — відомий архітектор, громадський діяч В. Нагірний), яке брало активну участь у русі за українське церковне мистецтво на поч. ХХ ст. У доробку П. Кошака — хрести, різноманітні свічники, кропильниці, церковні чаші, керамічні великодні яйця. Серед свічників особливо характерними й атрибутивними є трійці та масивні наземні свічники-ставники балясиноподібної форми [3]. Їх висота мала дорівнювати висоті престолу в церкві, а свічки — рівнятися з ликами намісного ряду ікон [26, с. 215]. Такі свічники, що за формою близькі до дерев'яних точених наземних ставників, зазвичай рівномірно вкриває рослинно-геометричний орнамент з вертикальними акцентами, який ущільнюється на круглій масивній основі, як, наприклад, у свічнику 1894 р. [4]. Трійці та напрестольні хрести П. Кошака успішно експонувались на Промислово-Літургійній виставці у Львові (1909) та виставці домашнього промислу в Коломиї (1912) [30, с. 16].



Олександр Лушпинський. Ікона. Глина, ангоби, полива, формування, розпис. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. 56 x 45 x 4 см. НМЛ, 55251, НМК 1711 (дар Марії Свєнціцької)

Трійці П. Кошака — однотипні за формою і неповторні за декоративним рішенням, яке у різних варіантах поєднує мальований орнамент, пластичнофактурні елементи, пластичні, рідше графічні зображення іконографічних сюжетів (Розп'яття, св. Миколай, Трійця Новозавітна з Розп'яттям). Вони виявляють зв'язок з народною іконою, скульптурою, різьбленими дерев'яними трійцями з Гуцульщини та Покуття [5].

Майстер створював керамічні напрестольні, настінні хрести, мальовані пишним рослинно-геометричним орнаментом. Очевидно, їх творення було тісно пов'язане з дерев'яними хрестами таких типів, особливо характерними для Гуцульщини та Покуття [95, с. 276—283].

Напрестольні хрести П. Кошака (відомо три таких пам'ятки) мають однакову конструкцію та скла-



Хрест ручний. Глина, формування, тиснення, полива. Фабрика І. Левинського. 1909. 21,5 х 11,5 х 1 см. МЕХП, ЕП 68671

даються з двох частин: власне хреста, з подовженим нижнім кінцем і кулястими завершеннями рамен округлого перерізу, та високої округлої профільованої підставки, в якій хрест утримується вертикально. Хрест зі збірки В. Шухевича в НМЛ (підставка відсутня) збагачують рельєфні елементи, які додатково виділяються кольором. Це поясок з круглих наліпів «ґудзиків» у нижній частині (як на свічниках О. Бахматюка) та барельєфний хрест на середохресті, обведений ритованою лінією, з крапками на розширених кінцях, неначе прибитий цвяхами. По центру хреста — зображення титли у формі кола, з кириличною монограмою Ісуса Христа (ИНЦІ), нанесеною ритуванням [12]. Рясний орнаментальний декор підставок напрестольних хрестів завжди має ритмічну стрічково-ярусну будову, традиційну й для гуцульських, покутських свічників. Орнаментальні стрічки огортають і рамена хреста, на кінцях яких містяться невеликі кулі, суцільно вкриті жовтою поливою, що сприймається як позолота. Додамо, що у Косові у першій пол. XX ст. невеликі напрестольні хрести зі скульптурним Розп'яттям робив Григорій Цвілик [43, с. 454].

Як відомо, у 1920—1930-х рр. гончарі Косова, Пістиня, Кут виготовляли настінні кропильниці. У Косові їх робили знані майстри Г. Цвілик [6], М. Совіздранюк, І. Курилюк [112, іл. 34—36]. Вивчені нами пам'ятки свідчать про те, що з другої пол. XVIII ст. — до кінця 1930-х рр. виробництво керамічних кропильниць було також на Волині, Опіллі, Бойківщині. У другій пол. XIX — першій пол. XX ст. кропильниці виготовляли провідні майстри в таких відомих осередках західноукраїнської кераміки, як Сокаль (Василь Шостопалець, 1860—1870-ті рр.) [7; 28, с. 12], Стара Сіль (Альбіна Стоялівська, 1930-ті рр.) [11]. У цих творах знайшли вияв етноконфесійна специфіка української культури (сформована вже у другій пол. XVII—XVIII ст.) [49, с. 67], історичні, політичні обставини розвитку гончарства західноукраїнських земель.

У Косові робили невеликі настінні хрестики — мальовані, у вигляді невеликого хрещатого пласта, з видовженим нижнім кінцем і гладкою поверхнею, та теракотові, з рельєфним зображенням розп'ятого Ісуса Христа. Мальовані хрестики завжди мають орнаментальний декор, який розташовується від середохрестя хреста вздовж рамен та асоціюється з давнім символом Спасіння — образом «Дерева життя». За функцією, площинним характером керамічні настінні хресті, очевидно, аналогічні дерев'яним йорданським хрестикам, проте мають прості прямокутні абриси. Напередодні Хрещення Господнього такі хрестики прилаштовуються над дверима, як в сільській хаті, так і міському житлі. Виробництво настінних хрестів, поширене ще у 1950-х рр., відновилося з поч. 1990-х, з легалізацією сакральної функції кераміки в умовах незалежності України. Настінні хрестики виготовляли відомі майстри, наприклад, у Пістині — Петро Кошак, Косові — Григорій Цвілик, Надія Вербівська (перша пол. XX ст.) [43, с. 455], Ірина Заячук-Серьогіна (1990-ті рр.) [8]. У першій пол. XX ст., за розвідкою О. Кушнір, активізувалося виробництво інших обрядових виробів, наприклад, керамічних мальованих великодніх яєць, яке пов'язується з гончарною династією Совіздранюків.

На Східному Поділлі на Великдень свічники («ліхтарі») приносили освятити до церкви, тому гончарі

для цієї нагоди намагались виготовити особливі вироби. О. Прусевич, аналізуючи виставку в Зінькові (1913), звернув увагу на оригінальні свічники зі Смотрича, Адамівки, Бубнівки, Купина. Серед них були й позначені впливом церковного металу в стилі модерн. Це, наприклад, свічник на декілька свічок — канделябр, у вигляді кущика будяку, в чашечках якого містяться гнізда на свічки (с. Василівка Вінницької обл.), чи свічники, вкриті темно брунатною поливою, що імітували бронзові тощо. Серед експонатів виставки також згадується вкрита зеленою поливою «вишукана модель церкви з п'ятьма главами» роботи гончаря Миколи Столярчука з Адамівки [75, с. 64—65]. У XIX — на поч. XX ст. у храмах України форму церковці, наприклад, мав такий літургійний предмет, як кивот дарохранильний [27].

На Східному Поділлі, Середньому Подніпров'ї, Полтавщині, Чернігівщині, Слобожанщині у другій пол. XIX — на поч. XX ст. робили «хатні» кадильниці (курильниці, за місцевою чернігівською термінологією (Ніжин) — «куришки», «курушки-чортогонки») [93, с. 343—344]. «Хатні» кадильниці у вигляді закритої посудинки з вушком, увінчаної хрестиком, нагадують мініатюрний храм, одно-, три-, п'ятибанний. У верхній частині стінок кадильниці для виходу диму робили наскрізні отвори різної форми (кола, трикутники, хрести тощо). Кадильниці декорували поливою одного кольору (зелена, жовта, брунатна, рідше синя, світлозелена), іноді рельєфом (О. Ночовник, Міські Млини на Полтавщині), чи поліхромним розписом (Опішне). У структурі цих виробів простежується рідкісне поєднання форм традиційного обрядового посуду та кацеї — кадильниці з руків'ям, одного з найдавніших типів богослужбового начиння. Окрім того, «хатні» кадильниці містять, якщо не єдині, то не часті у народній кераміці приклади об'ємно-пластичного вирішення мотиву хреста та застосування знаково-символічного ажурного (прорізного) декору як формотворчого засобу. Характерні зразки «хатніх» кадильниць є в музейних колекціях Києва (МУНДМ, МІГ, НМАПУ «Пирогово»), Полтавщини (ПКМ, НМЗУГО).

Близькими до «хатніх» кадильниць, за застосуванням ажуру як виражально-композиційного засобу, є ліхтарі на Страсну свічку, які робили гончарі Лівобережної України [74, с. 216]. Унікальною, чи не єдиною збереженою пам'яткою є ліхтар з Глухова на





Дискос. Глина, ангоби, полива, формування, розпис. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45077



Юрій Кульчицький. Кропильниця. Власність Української церкви в Парижі. Свічник. Капличка Європейського осередку НТШ у м. Сарсель. Франція. 1960-ті рр. (опубл.: [101, с. 428])

Чернігівщині, який зберігається в МУНДМ. Ліхтар у вигляді банькоподібної посудини накладався на свічку через горло, догори денцем. Стінки посудини-ліхтаря, як і кадильниці, вкривали фігурні вирізи (хрести, зірки, зображення Голгофи, символів Страстей, текстові елементи) [16; 86, с. 160].

На Полтавщині виготовляли керамічні лампади, які засвічували перед іконами (як у церкві, так і в



Роман Петрук. Кропильниця (свічник). Глина, солі, емалі, ліплення, розпис. Львів. 1980-ті рр. Колекція Ю. Бойка

хаті — перед божником, розташованим у Красному Куті, на покуті). За формою вони наслідували церковні металеві лампади чашоподібної форми, усталеної вже в пізньосередньовічний час [25]. Невелика лампадка з Опішного, вкрита фіолетово-брунатною поливою — з рифленими боками, краплеподібним завершенням денця, трьома S-подібними вушками, зберігається в НМЗУГО [9]. В музеї також є свічники і рідкісна глиняна лампада з відомого гончарного осередку на Кіровоградщині — с. Цвітне (серед робіт тамтешніх гончарів Кирила Хлівицького, Федора Присяжного, Василя Беседіна, Івана Кролика) [119].

На поч. XX ст. відомі полтавські гончарі Остап Ночовник (с. Міські Млини) і Павло Калашник (с. Хомутець) виготовляли церковні свічники, позначені впливом модерну. Твори П. Калашника, в яких поєднувався ліпний декор і кольорові поливи (зелена, брунатна, синя) з успіхом експонувались на всеросійській художньо-промисловій виставці у Москві (1882), а також на сільськогосподарській у Харкові (1887) [101, с. 106, 107].

Зрідка гончарі робили панікадила (підвісний центральний світильник храму — люстра, павук), поширені в українських церквах з XVII — першої пол. XVIII ст. Так, одну з церков Опішного прикрашало керамічне панікадило, виготовлене тамтешніми майстрами. За описом — «і голубе, і червоне», воно було предметом заздрості гончарів з с. Сенча Лохвицького повіту (поч. XX ст.) [61, с. 128].

У 1920-х рр. в Опішному за спеціальним замовленням почали виготовляти керамічні хрести та чаші. За припущенням дослідника полтавського гончарства Я. Риженка, їх виготовляли у зв'язку з вилученням з церков металевих літургійних атрибутів [80, с. 40]. В. Січинський 1937 р. зазначав, що у гончарстві Полтавщини церковно-обрядові вироби поширились вже за більшовицько-московської окупації [89, с. 5]. Такі предмети наслідують форми церковного металу і оздоблені однотонною поливою.

Характерною є вкрита золотисто-брунатною поливою євхаристійна чаша-потир у вигляді келиха на високому масивному стояні з круглою профільованою стопою, яка походить зі с. Поставмука [10]. Інший тип відомий з Півдня Чернігівщини. Це чаша-потир, в декорі якої зелена, брунатна поливи поєднуються з пластично-фактурними елементами. Пластичні зображення хреста, чаші, книги і трьох херувимів, наліплені на стінках, доповнює ритований орнамент з рисок та «сонечок», тиснений штампом на вінцях, стояні і стопі чаші [18].

З Полтавщини є чи не єдиний приклад керамічного напрестольного хреста, лежачого площиною на престолі, тетраподі (так званий «цілувальний»). Цей хрест знаходиться (лежить на головному престолі) в церкві Різдва Пресвятої Богородиці в с. Малі Будищечки Полтавської обл., в якій, окрім керамічного, є ще два хрести — дерев'яний та старовинний посріблений. Керамічний хрест, який на лицевій стороні містить рельєфний декор і текстові доповнення, є сучасним виробом. Його виготовлено за допомогою гіпсової форми поч. XX ст., збереженої знаним гончарем з Опішного Василем Поросним (1873—1942). Віднайдено також форми для відливання з глиняної маси церковної чаші та

фігурки ангела. Керамічна фігурка ангела, виготовлена за допомогою цієї форми, нині міститься на стіні вівтаря у згаданій Різдво-Богородичній церкві в Малих Будищечках [65, с. 183].

Зазначимо, що упровадження гіпсових форм у полтавському гончарстві пов'язане з діяльністю Опішнянської гончарної зразкової навчальної майстерні Полтавського губернського земства (1894—1899), згодом навчально-показового пункту (до 1914). Одним з перших гіпсові форми для виготовленні виробів використовував, наприклад, провідний опішнянський гончар Федір Чирвенко, який, за скеруванням земства, стажувався на відомому на той час російському заводі Фока, і застосовував форми, наслідуючи заводські вироби. У доробку майстра є традиційні обрядові вироби, як наприклад, «хатні» кадильниці [81, мал. 10], а також новаторські, експериментальні проекти. Зокрема, керамічний оклад до Євангелія, чи увінчаний хрестом керамічний кіот-рама для ікони, мальований рослинним «земським» орнаментом (1910), які зберігаються в НМУНДМ [17]. У Росії, наприклад, керамічні кіоти відомі з XVII ст. У кіотах, оздоблених рельєфом, теракотових чи вкритих зеленою поливою, розміщували «хатні» ікони у заможних палатах Пскова. Полив'яні кіоти і кахляні печі були головними прикрасами житла [123, 124].



Григорій Кічула. Богородиця Милування. Кам'яна маса, солі, емалі, розпис. Львів. 1989. Діаметр 38 см. Власність художника



Надія Парфенюк. Христос Пантократор. Кам'яна маса, ангоби, полива, розпис. Львів. 1988. Власність художниці

У другій пол. XIX — поч. XX ст., окрім богослужбових та обрядових предметів, для потреб церкви гончарі виготовляли архітектурну кераміку (маківки), декоративні та ужиткові вироби (вази, скорбонки, паламарі, форми для свічок тощо). У Косові на поч. XX ст., наприклад, робили широкі плоскі кільця, які насували на свічки для захисту рук від стікання розплавленого воску, про що свідчать пам'ятки з НМЛ. З обох боків кільця декорували традиційним орнаментом центрально-радіальної будови, утвореним поєднанням простих елементів, особливо характерних для оздоблення свічників, інших типів гуцульської кераміки [14].

На зламі XIX—XX ст., зі становленням української ***художньо-промислової кераміки***, постало серійне виробництво предметів церковного призначення (майоліки, теракоти, фаянсу, порцеляни) на керамічних підприємствах, яке збереглось майже до 20-х рр. XX ст. [68, с. 76]. Предмети церковного вжитку ставали важливим сегментом керамічного художньо-промислового виробництва. Відтак, очевидно, входили до асортименту освітніх закладів гончарства. Це питання не акцентується у літературі, та на основі збережених пам'яток, наприклад, відомо, що кераміку для церкви на замовлення виготовляли у Коломийській гончарній школі, гончарних навчальних закладах Опішного, Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя та деяких інших [70, с. 134—142].

Увагу привертає кераміка церковного вжитку, позначена пошуками національної стилістики в рамках модерну. На Лівобережжі, Півдні України (з кінця XVIII ст. у складі Росії) поширення мала продукція потужних російських підприємств, наприклад, «Товариства М.С. Кузнєцова», в асор-



Ярослав Шеремета. «Миколая» (з циклу «Українські релігійні свята»). Шамот, солі, емалі, полива, ліплення, формування. Церква св. Іллі м. Брамтон. Канада. 1990-ті рр.

тимент яких входили майолікові, фаянсові, фарфорові іконостаси, кіоти, хрести, світильники, посуд, пластика західної іконографії, єврейські культові предмети тощо [46]. Для численних православних храмів, збудованих в Україні за проектами російських архітекторів з кінця 1880-х до 1914 р. продукувались вироби у російському, неовізантійському стилі. Обумовлені конфесійно, вони несли зразки «православно-московської» іконографії, стилізованої російської орнаментики. Приклад: три майолікових іконостаса у неоросійському стилі (1898—1902), виготовлені під впливом кузнєцовської продукції у Миргородській художньо-промисловій школі за проектом російського архітектора М. Ніконова. Іконостаси призначались для церкви у Петербурзі, російської церкви в Буенос-Айресі та для Свято-Успенського собору в Миргороді. Фрагменти одного з іконостасів, для собору в Миргороді (1900), експонуються у музеї Миргородського керамічного технікуму [19]. Засилля російської промислової продукції на поч. XX ст., яке може розглядатись як складова експансії московського православ'я на Українську Церкву, його зовнішніх форм релігійності, на нашу думку, впливало на нівелювання національних традицій у художній системі тогочасних церков на сході, півдні України. Як і в подальшому на ігнорування керамічними підприємствами традицій українського церковного мистецтва у вирішенні продукції для церкви, відчутне на зламі XX—XXI ст. [53, с. 417].

Актуалізація традицій народного мистецтва, кераміки в українському сакральному мистецтві на поч. XX ст. простежується у продукції фірми І. Левинського у Львові, яка випускала церковно-обрядову кераміку в українському стилі. В Галичині, яка у цей час входила до складу Австрійської імперії, з благословення митрополита Андрея Шептицького, розгорнувся рух за творення національного церковного мистецтва. Фірма І. Левинського, яка, за висновком О. Ноги, практично очолила цей рух, мала розгалужену структуру підрозділів (архітектурно-проектний, будівельний, керамічний, гіпсовий, слюсарний, деревообробний, скульптурний та інші). До спорудження церковних споруд фірма підходила комплексно, виконуючи усі роботи «від фундаменту» і «під ключ», що стало характерним для художньо-промислових підприємств зламу XIX—XX ст. У кращих проектах церков бюро І. Левинського творчо осмислювались традиції українського народного мистецтва, архітектури. У внутрішньому облаштуванні й оздобленні храмів це, зокрема, виявлялося у широкому застосуванні художньої кераміки — починаючи від архітектурних деталей іконостасів і завершуючи іконами [68, с. 71]. У доробку фабрики була актуалізована важлива функція кераміки як вияву національного у художній системі української церкви в Галичині.

Протягом 1889—1919 рр. на двох керамічних фабриках І. Левинського за проектами художників продукувались різноманітні предмети церковної атрибутики, на основі локальних традицій народного мистецтва, зокрема, кераміки О. Бахматюка. Серед них ручні та напрестольні хрести (теракотові й полив'яні, оздоблені за мотивами дерев'яної різьби Бойківщини та Гуцульщини), свічники для різних обрядових дій, церковна скульптура, посуд для літургійних потреб, керамічні великодні яйця, вази для оздоблення церковних інтер'єрів з широким використанням в декорі української народної орнаментики, традицій гуцульської кераміки тощо [87; 68, с. 75]. Низку керамічних літургійних предметів на фабриці було виконано на замовлення митрополита Андрея Шеп-

тицького для Промислово-Літургійної виставки у Львові 1909 року [43, с. 453].

Пошуки фабрики поч. XX ст. продовжили візантійську, давньоукраїнську традицію керамічної ікони, потверджуючи відповідність формотворчих прийомів, засобів, технічних можливостей кераміки іконописним принципам візантинізму (площинність, узагальненість), суголосність естетичних якостей кераміки духовним категоріям християнства.

До створення керамічних ікон звертався архітектор і художник Олександр Лушпинський [68, с. 73]. За його проектом фабрика І.Левинського випускала майолікову ікону «Коронування Пресвятої Діви Марії», два зразка якої зберігаються у фондах кераміки МЕХП та НМЛ [15]. Ікона формована разом з плоскою рамкою, яку вкриває геометричний орнамент. Малюнок основного поля і рамки трактовано площинно, декоративно, традиційними для західноукраїнського гончарства прийомами — ритований контур ділить площину на окремі ділянки, які заповнюються кольором. Згадана ікона, яка вирізняється переплетенням східної і західної традицій іконопису, презентує модерний підхід творення керамічного образу на засадах візантинізму, поєднання традиційної іконографії та декоративної природи кераміки, української народної орнаментики як одного з засобів «українізації» образів.

Відомо, що керамічні поліхромні ікони у поєднанні з різьбленим деревом були на кивоті, запроектованому О. Лушпинським. Майоліковий триптих, який містив образи Ісуса Христа і двох ангелів, виступав на тлі темного дерева (імітація чорного дерева). Контраст мальовничої кераміки і чорного дерева справляв святкове, урочисте враження. Згаданий кивот «о сильветці чисто візантійській» та «орнаментиці русько-народній з майоліковою прикрасою» отримав 1909 р. високу оцінку на Промислово-Літургійній виставці [106, с. 1].

В іншому проекті престолу з кивотом для церкви у м. Пустомити на Львівщині О. Лушпинський також передбачав поєднання дерева і поліхромної кераміки. «Найсвятішим місцем у церкві, — писав у пастирському посланні 1900 р. митрополит Андрей Шептицький, — це престол Божий, а на ньому кивот — Палата Христа... Це місце настільки святе, що на ньому не повинно бути нічого, що не є попередньо визначене нашим святим обрядом».



Ніна Дубинка. Хрест настільний («хатній»). Глина, ангоби, ліплення, формування, ритування, тиснення. Смт. Опішне Полтавської обл. 2000. Власність художниці

Підтримуємо думку О. Ноги, що згадані проекти є виявом значного поступу української кераміки, якщо у сфері її функціонування є такі сакральні об'єкти у церкві [68, с. 74].

Художники фабрики О. Лушпинський, Е. Ковач, Л. Левинський, звертаючись до народних традицій, передбачали поєднання різьбленого дерева з керамікою (плитки, вставки, скульптурні композиції) й у проектах іконостасів. Вже починаючи з 1920-х рр. керамічні твори практично перестали застосовувати у церковному будівництві Галичини [68, с. 72, 76].

Слід згадати округлі образи на тарелях, які, очевидно, могли виконувати функцію «хатніх» християнських оберегів. Так, 1912 р. галицька преса відзначила появу великодніх настінних тарелів художника Гната Колцуняка з зображенням Богородиці та круговим написом «Воскрес Христос, воскресне й Україна». В них, за висновком Р. Шмагала, простежується вплив авангарду, синтез іконографічної традиції та актуального лозунгу сьогодення. Кераміка найповніше серед інших видів декоративно-ужиткового мистецтва увібрала в себе синтетичні творчі пошуки в українській



Ніна Дубинка. Ікона «хатня». Глина, ангоби, ліплення, формування, ритування, тиснення. Смт. Опішне Полтавської обл. 1999. 32,5 х 48,5 см. Власність художниці

архітектурі, церковному, образотворчому мистецтві на поч. XX ст. [102, с. 62].

Друга пол. XX — поч. XXI ст.

Зі зміною історичних обставин, установленням в Україні більшовицького режиму, до кінця 1920-х рр. асортимент кераміки скорочується, зникають цілі групи виробів, серед яких, передусім, речі церковно-обрядового призначення, а також фігурний посуд, скульптура, кахлі [47, с. 38]. З другої третини XX ст. насадження атеїстичного світогляду привело майже до повного нівелювання релігійно-обрядових функцій як у народній, так і в професійній кераміці, що проявилось у припиненні існування цілого ряду форм та декоративно-орнаментальних схем [103, с. 81].

У другій пол. XX ст. кераміку для церкви створювали українські художники діаспори. Наприклад, у Франції у цій ділянці працював Юрій Кульчицький, випускник львівської школи Олекси Новаківського. Серед творів художника є сакральні предмети, свічники, керамічний посуд і вази, виготовлені в стилі косівської кераміки для української церкви в Парижі, а також кропильниці та комплекс полив'яної кераміки для каплички Європейського осередку НТШ у м. Сарсель (1960-ті рр.). Колорит цих виробів, як слушно зауважив Р. Шмагало, більш м'який, приглушений (порівняно з народною керамікою), немовби на догоду вишуканим смакам паризької публіки. Кераміст збагачує «гуцульську» палітру білого, жовтого, зеленого й брунатного вишуканим фіолетовим кольором [104, с. 447]. У Філадельфії на поч. 1950-х рр. керамічна студія Марії Хомин відтворювала у кераміці ікони Володимира Кивелюка [88, с. 5].

У другій пол. XX ст. кераміку для потреб Церкви створювали окремі львівські керамісти. Високі духовно-мистецькі, образно-пластичні якості вирізняють роботи відомого художника Романа Петрука. Ще в інституті він спілкувався з репресованим протоігуменом УГКЦ отцем Пахомієм Борисом (працював натурщиком), котрий, за висловом художника, відкрив йому світ теології й філософії [79, с. 21]. Як свідчать твори, збережені у приватних колекціях Львова, у 1970—1980-х рр. Р. Петрук створював хатні богослужбові атрибути, скульптурні зображення святих. Серед творів — настінна кропильниця (свічник) зі скульптурним Розп'яттям, типологічно близька до кропильниць з Косова, Старої Солі 1930-х рр., дрібна пластика — Марія з Дитям, Христос з ягнятком (Добрий Пастир) (власність І. Калинця), Розп'яття (вл. А. Бокотея, Ю. Бойка), варіанти об'ємно-просторової композиції «Шопка» — Народження Христа, в яких прийоми художнього втілення, високий ступінь образно-пластичного узагальнення, навіяні традиціями народного мистецтва, підкреслювали для посвячених сакральний зміст образів і певним чином «маскували» церковне призначення самих творів (зб. Я. Лемика, Ю. Бойка)[4]. Відомими є твори художника, відлиті в бронзі, наприклад — фігури євангелістів (капличка-ротонда над криницею «Живе джерело» у Трускавці, та перед входом Католицького університету у Львові), Богородиця з Дитям (на будівлі Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського, 2010).

З початку 1990-х рр. зі здобуттям незалежності України до національних духовно-релігійних цінностей, до створення церковно-обрядової кераміки повертаються художники Львова, Києва, інших «шкіл» художньої кераміки, а також керамісти, які працюють у найбільших осередках гончарства (пе-

[4] Висловлюємо подяку п. Ю. Бойку за можливість ознайомитись із цими унікальними творами.

редусім, Косів, Опішне). Важливою передумовою є знання християнської іконографії, традицій українського сакрального мистецтва.

У доробку відомої львівської керамістки Марії Савки-Качмар можна згадати керамічну скульптуру «Марія на кулі», виконану для Церкви Стрітення Господнього УГКЦ у Львові (1993)[5] за ініціативою відомої української художниці-дисидента Стефанії Шабатури, голови першого відновленого у Львові Марійського товариства «Милосердя» [20]. Відомим твором художниці є погруддя митрополита Андрея Шептицького, яке знаходиться у постійній експозиції НМЛ.

Церкву св. Іллі у м. Брамптон (Канада) прикрашає цикл з 12 декоративних пластів Ярослава Шеремети, присвячений українським релігійним святам. Цикл складають шамотні ліпні барельєфи — «Колядники», «Щедрувальники», «Богоявлення», «Великдень», «Ягілки», «Обливний понеділок», «Івана Купала», «Зелені свята», «Обжинки», «Михайла», «Андрія», «Миколая», формовані у виступаючих рамках-кіотах й доповнені тонуванням емалями [20].

Наприкінці 1980-х — на поч. 1990-х рр. художники Львова підтримали традицію «хатніх» образів, мальованих на керамічних тарелях, які з'явились на поч. XX ст., зокрема й ідею «українізації» образів, що виявилася у застосуванні елементів народного орнаменту, етнічної символіки тощо. Прикладом може бути тарілка з образом Богородиці Милування в оточенні пишних гілок калини, яка є серед творів одного з патріархів львівської кераміки Григорія Кічули. Виразності композиції, окрім уведення у традиційну іконографічну схему мотиву калини, як символу України, сприяє й колористичне рішення — зіставлення плям темно вишневого, жовтого кольорів з чорним контуром малюнку на охристому тлі.

Надія Парфенюк протягом 1988—1998 рр. створювала керамічні образи-тарелі, застосовуючи ритований контурний малюнок (традиційний технічний прийом гуцульської, взагалі західноукраїнської кераміки), як і на керамічних іконах поч. XX ст. фабрики І. Левинського. На тарелях, мальованих ангобами та емалями — образи Спаса Нерукотворного, Христа Пантократора, св. Миколая, Богородиці, які вирізняються площинним, декоративним трактуванням, характерним для творів народного мистецтва, кераміки. Тарілки з образом Вишгородської (Володимирської) Богородиці у 1990-х рр. випускала Львівська кераміко-скульптурна фабрика. Традиційна іконографія, естетика народного примітиву, прийоми декорування західноукраїнської кераміки лежать в основі творів Оксани Липи (таріль «св. Миколай») [20].



Олександр Шкурпела. Запрестольний семисвічник. Глина, полива, формування. Церква Трійці Живоначальної. Смт. Опішне Полтавської обл. 2000

Своєрідністю композиційного рішення сцен, образного розкриття відзначається серія рельєфів Івана Франка «Земне життя Ісуса Христа» (2007, яка за сюжетами відповідає страсному циклу «Пасії») [69, с. 168]. До створення різноманітних обрядових свічників звертається Оксана Смеречинська-Мартинович (м. Червоноград) [20].

Дві малоформатні керамічні іконки Богородиця з Дитям є серед творів поч. 1990-х рр. відомої художниці з Києва, представника руху «шістдесятників» Галини Севрук [66, с. 180]. Щоправда, вони більше сприймаються як станкові твори, через дещо вільне трактування іконографічного канону. У Києві плас-

[5] Колишній костел Матері Божої Громничої і монастир кармеліток босих, за радянської влади — обласне управління якості, метрології та стандартизації, вул. Винниченка, 30.



Олександр Шкурпела. Свічник наземний (ставник для «жертовних» свічок). Глина, полива, формування. Церква Трійці Живоначальної. Смт. Опішне Полтавської обл. 2000

ти з іконографічними сюжетами виготовляла Ганна Семенко. Донецькі художники Ірина та Геннадій Васильєви створюють керамічні образи з шамоту, застосовуючи плоский рельєф, доповнений кольором, поліхромією пігментами, емалями й поливами. Прикладом є панно «Оранта» (2010) — погрудна репліка Оранти з відомої мозаїки у Софії Київській [37, с. 183]. До форм богослужбових атрибутів звертаються й художники-аматори. «Чаша» та «Проскурниця» (дарохранильниця) на круглій ніжці з округлою покришкою (2009) є серед робіт кераміста самоука Сергія Спасьонова з Києва, які експонувались на першій персональній виставці родини Спасьонових-Тодорчуків у НМУНДМ [117].

У Косові в другій пол. XX ст. простежується продовження родинних традицій виготовлення обрядових виробів, до яких у першій пол. століття звертались майстри відомих династій (наприклад, Совіздранюки-Цвілики). Майстри виготовляли керамічні кошички-пасківники, різноманітні свічники (Стефанія Заячук, Надія та Олександр Вербівські). На початку 1990-х рр. церковно-обрядові вироби — свічники, ікони, хрести, писанки, були уведені в асортимент керамічного цеху Косівського художньо-виробничого комбінату. Тиражувались теракотові рельєфні образи Спаса Нерукотворного західної іконографії, з зображенням голови Ісуса Христа в терновому вінку, про що свідчить гіпсова форма, збережена у музеї комбінату. Нині на місці цеху функціонують індивідуальні творчі майстерні, в яких працюють художники, члени НСХУ. Серед творів Ірини Заячук-Серьогіної, Валентини Джуранюк є керамічні настінні хрестики, писанки, образи-плакетки, тарелі Богородиця з Дитям, св. Юрій, св. Михайло [58], Оксана Кабин — свічники, Уляна Шкром'юк — трійці, писанки. У Коломиї оригінальні чорнодимлені ліхтарі на Страсну свічку, із застосуванням ажуру, рельєфу, лощення, ритування, створювала художниця Стефанія Тимків з роду Кахнікевичів. В основі їхньої форми — традиційні «хатні» кадильниці Лівобережжя, увінчані хрестиком (вл. О. Никорак).

В Опішному з кікця 1990-х до 2007 р. до кераміки церковного призначення зверталась майстер керамічної пластики Ніна Дубинка. Дві хатні ікони художниці — «Святий Дух» (1998) та «Св. Миколай» (1999) творені поєднанням рельєфу і ангобного розпису. Художниця робила невисокі настільні «хатні» хрести, як з рельєфним, так і мальованим декором (1999, 2000), «хатні» теракотові кадильниці, традиційно увінчані хрестиком, з ажурним та пластичним оздобленням (1998). До місцевої Миколаївської церкви на замовлення пароха Ніна Дубинка робила предмети церковного ужиткового посуду, серед яких — єлейниця, мирниця (2006—2007) [20].

Інший опішнянський кераміст Олександр Шкурпела офірував до місцевої церкви шість наземних свічників-ставників та запрестольний семисвічник у формі тернового вінка, а також керамічну хрестильницю (купель) — у вигляді великої миси-чаші на масивному профільованому стояку, зовні декорованої рельєфними гронами винограду. Нині купель функціонує як наземний багатосвічник: у миску, заповнену зерном, вставляють свічки. У художньому вирішенні цих виробів — рельєф, темно зелена та брунатна поливи, домінує вплив церковного металу та дерева [20].

Кераміка для церкви іноді обирається темою дипломних робіт у мистецько-освітніх закладах України (Львів, Косів), особливо на поч. 2000-х, у зв'язку зі святкуванням 2000-ліття Хрещення Київської Русі. Так, студенти відділу кераміки Львів-

ського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. Івана Труша запроектували і виконали в матеріалі модульну композицію вівтаря для водосвятної каплички церкви св. Володимира і Ольги у Винниках (М. Бабій, Л. Кулик, керівник Т. Левків, 2001). З 2000 р., за ініціативою Т. Драгана, одним з курсових завдань на відділі кераміки коледжу є проектування модульної конструкції керамічного іконостаса (намісний ряд). Випускники факультету художньої кераміки ЛНАМ звертаються і до церковної скульптури. Приклад — багатофігурна композиція Покров Богородиці з теракоти для придорожньої каплички на митниці (Рава-Руська, 2010). Майже масовим є захоплення молодих художників з центральної та східної України формою традиційної для Лівобережжя «хатньої» кадильниці, яка береться за основу як для обрядових світильників, так і для виставкових творів (за результатами симпозіумів гончарства в Чигирині 2004—2011 рр.).

З 1990-х — поч. 2000-х рр. з відродженням зруйнованих храмів та будівництвом нових в Україні окремі типи церковної кераміки виготовляють приватні фірми. Приклад, керамічні скрині-ковчеги для мощів (подібні за формою до саркофагу Ярослава Мудрого), циліндричні мощівники для мироточивих глав преподобних Звіринецького печерного монастиря у Києві, з зображеннями Голгофського хреста, написами Ісус Христос Ніка, імен, дат, що були виготовлені в руслі реставрації, благоустрою цієї святині (1997) [116].

Отже, церковно-обрядові вироби, пов'язані з відправою Літургії, облаштуванням храму, застосуванням у християнській релігійній обрядовості, становлять одну з родових відмін української кераміки, її невід'ємну складову. Цей різновид кераміки, відомий на українських землях з ранньохристиянських часів, з XI ст. охоплює керамічні хрести, ікони, посуд (євхаристійний, літургійний-требний), мощівники, кадильниці, кропильниці, хрестильниці, світильники, скульптуру, малі архітектурні форми в облаштуванні церкви тощо. У XIX — на поч. XX ст. церковно-обрядові вироби належали до традиційних сегментів асортименту, типології народної і професійної кераміки. В історії цього роду української кераміки можна відзначити окремі явища (своєрідні сплески), хронологічні періоди, безпосередньо пов'язані з утвердженням національних традицій українського церковного мистецтва у такі вершинні, визначальні етапи української культури, як Княжа доба, козацьке бароко, період модерну (український модерн). Роль кераміки, як вияву національного у художній системі української церкви, на нашу думу, особливо актуальна в Україні на поч. XXI ст.

Церковно-обрядова кераміка на українських землях еволюціонувала на основі взаємодії місцевих художніх традицій з візантійськими, згодом західноєвропейськими культурно-мистецькими впливами. За формою кераміка церковного призначення зазвичай наслідує відповідні твори церковного металу чи дерева. Локальні традиції кераміки простежуються у декорі виробів, на рівні художньо-виражальних прийомів і засобів, чіткіше з XIX ст. Зображення святих, сюжетів іконографії характеризуються усталеною іконографією, узагальненням, зумовленими керамічними матеріалами і засобами втілення. Яскравим явищем є церковно-обрядові вироби з Гуцульщини та Покуття кінця XIX — першої пол. XX ст. У творах гуцульських, покутських майстрів склалася оригінальна система художнього вирішення предметів церковної атрибутики на основі локальних традицій народного мистецтва, мальованої кераміки. На Східному Поділлі, Полтавщині, Середньому Подніпров'ї, Чернігівщині, Слобожанщині декор виробів здебільшого поєднував пластично-фактурні елементи, рельєф з однотонною поливою, іноді, на нашу думку, більш залежний від металевих прототипів.

Особливе значення має художньо-промислова кераміка фабрики І. Левинського у Львові зламу XIX—XX ст., виготовлена в українській стилістиці модерну. У цій продукції (ікони, хрести, свічники, посуд тощо), були актуалізовані мистецькі традиції церковної кераміки (візантійська, давньоукраїнська, новітня) та важлива функція кераміки як вияву національного у художній системі української церкви. Спадщина народної кераміки була залучена до джерел професійної творчості.

З другої третини XX ст. історичні обставини, насадження атеїстичного світогляду привело майже до повного нівелювання релігійно-обрядових функцій як у народній, так і в професійній кераміці, що проявилось у припиненні існування цілого ряду форм та

декоративно-орнаментальних схем. З кінця 1980-х, особливо поч. 1990-х рр. простежується відродження керамічних церковно-обрядових виробів у незалежній Україні, пік якого припадає на святкування 2000-ліття Хрещення Київської Русі. Художники створюють проекти, які знаходять місце в облаштуванні й оздобленні церкви, чи мають «хатнє» застосування, а також станкові композиції релігійного характеру. Кераміка для церкви іноді обирається темою дипломних робіт у мистецько-освітніх закладах України (Львів, Косів).

Умовні скорочення:
ПКМ — Полтавський краєзнавчий музей
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
МІГ — Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»
ММКТ — Музей Миргородського керамічного технікуму ім. М. Гоголя
НМАПУ — Національний музей народної архітектури і побуту «Пирогово»
НМЛ — Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького
НМЗУГО — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
ЧІМ — Чернігівський обласний історичний музей ім. В.В. Тарновського

1. Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі МЕХП), ЕП47131.
2. МЕХП, ЕП46214, ЕП 46210, ЕП46109.
3. МЕХП, ЕП 47047.
4. МЕХП, ЕП 46143.
5. МЕХП, ЕП 47041.
6. МЕХП, ЕП 46139.
7. МЕХП, ЕП 49023.
8. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (далі НМЗУГО), КН-15367/К-14604.
9. НМЗУГО, КН-2949/2817.
10. НМЗУГО, НД-5312. Дар В. Можчіля, м. Пирятин Полтавської обл.
11. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького (далі НМЛ), 49472, НК-15314.
12. НМЛ, 17503, НК278.
13. НМЛ, експозиція.
14. НМЛ, 17505 (1—9); НК 280—288.
15. НМЛ, 55251, НМК 1711.
16. Національний музей українського народного декоративного мистецтва (далі НМУНДМ), К-742
17. НМУНДМ, К-537.
18. Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського. ЧІМ, И-5344.
19. Музей Миргородського керамічного технікуму ім. М. Гоголя (ММКТ), експозиція.
20. Польові матеріали автора.
21. *Александрович В.С.* Скульптура / В.С. Александрович // Історія української культури : у 5-ти т. — Т. 3. — К. : Наукова думка, 2003. — С. 855—873.
22. *Анри-де-Моран.* История декоративно-прикладного искусства / Анри-де-Моран ; пер. с франц. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман. — М. : Искусство, 1982. — 577 с. : илл.
23. *Архипова Є.* Кам'яні іконки: образ і функція. Візантійська традиція в Давній Русі / Є. Архипова // Студії Мистецтвознавчі. — Ч. 3 (12). — Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. — К. : ІМФЕ, 2007. — С. 7—24.
24. *Берест Р.* Еволюція середньовічного чернечого житла (XI—XVII ст.) на землях українського Прикарпаття / Роман Берест // Археологічні дослідження Львівського університету: збірник наукових праць. — 2008. — Вип. 11. — С. 95—115.
25. *Боньковська С.* Лампада / Софія Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва / авт.: М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та інші. — Львів, 2006. — С. 141.
26. *Боньковська С.* Свічники / Софія Боньковська, Михайло Станкевич // Словник українського сакрального мистецтва / авт.: М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та інші. — Львів, 2006. — С. 215.
27. *Боньковська С.* Кивот дарохранильний / Софія Боньковська, Микола Моздир // Словник українського сакрального мистецтва / авт.: М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та інші. — Львів, 2006. — С. 126.
28. Василь Шостопалець і кераміка Сокаля : альбом / авт.-упоряд. Г. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2007. — 136 с.
29. *Воронец М.Э.* Изразцовые Распятия Успенского собора в Дмитрове / М.Э. Воронец, В.С. Воронов // Сборник статей в честь графини П.С. Уваровой. — М., 1916.
30. Вистава домашнього промислу в Коломиї під протекторатом їх ц. к. високости архікнязя Кароля Франца Йосифа і архикнягині Зити в днях 21—30 вересня 1912 р. — Коломия, 1912. — С. 16.
31. *Гембарович М.Т.* Скульптура та різьблення / М.Т. Гембарович // Історія українського мистецтва : в 6-ти т. — Т. 3. — К., 1968. — С. 126—151.
32. *Гнутова С.В.* Медная мелкая пластика Древней Руси (типология и бытование) / С.В. Гнутова // Русское медное литье: сборник статей. Выпуск 1 / состав. и ред. С.В. Гнутова. — М., 1993. — С. 7—20.

33. *Гупало В.* Средневековая керамика Запада Украины (конец VIII—XV вв.). — Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — М., 1993. — 24 с.
34. *Гупало В.* Звенигородські сакралії / В. Гупало // Dzieje Podkarpacia. — T. V. — Początki chrześcijaństwa w Małopolsce / red. J. Gancarski. — Krosno : Podkarpackie Towarzystwo Historyczne, 2001. — S. 407—421.
35. *Гупало В.* З історії дослідження ранньосередньовічної кераміки Прикарпаття та західної Волині / Віра Гупало // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.— Вип. 9. — Львів, 2005. — С. 353—371.
36. *Гупало В.* Апотропеїчні предмети з літописного Звенигорода / Віра Гупало // Княжа доба: історія і культура / відп. ред. В. Александрович. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. — С. 17—36.
37. Друга Національна Виставка-Конкурс художньої кераміки «КерамПІК в Опішному!» (2 липня — 31 жовтня 2010): альбом-каталог / автор-упорядник Олесь Пошивайло ; куратор Виставки-Конкурсу й пошукач інформаційних матеріалів Світлана Конюшенко. — Опішне : Українське народознавство, 2011. — 312 с.
38. *Жишкович В.* Пластика Русі-України: Х — перша пол. XIV століть / Володимир Жишкович. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — 239 с.
39. *Залесская В.Н.* Византийские белоглиняные расписные кружки и киликовидные чашки / В.Н. Залесская // Советская археология. — М., 1984. — № 4. — С. 217—223.
40. *Ивакин Г.Ю.* Поливная кадильница начала XII в. из Киева / Г.Ю. Ивакин // Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X—XVIII вв. по материалам поливной керамики. — Симферополь, 1998. — С. 105—106.
41. *Івашків Г.* Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX століть / Галина Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — 544 с.
42. *Івашків Г.* Функція, типологія та художні особливості глиняних хрестів в Україні / Галина Івашків // Народознавчі зошити. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. — № 1—2. — С. 97—104.
43. *Івашків Г.* Глиняні хрести: функція, типологія, декор / Галина Івашків // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. 2009. — Кн. ІІ. — Львів : Логос, 2009. — С. 451—457.
44. *Івашків Г.* Ритуальна та обрядова кераміка Олекси Бахматюка / Галина Івашків // Апологет : Матеріали І Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». — Львів, 2009. — С. 191—196.
45. *Івашків Г.* Кераміка Косова та Пістиня XIX — початку XX століть: історіографія / Галина Івашків // Мистецтвознавство'11. — Львів : СКІМ, 2011. — С. 63—78.
46. Каталог строительных майоликовых, эмалевых и терракотовых украшений каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киотов Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова. — М., 1903.
47. *Клименко О.* Розвиток українського гончарства у XX ст. / Олена Клименко // Народне мистецтво. — 2005. — № 29—30 (1—2). — С. 38.
48. *Клименко О.* Гончарство / Олена Клименко // Історія декоративного мистецтва України : у 5-ти т. — Т. 3. Мистецтво XIX століття. — К., 2009. — С. 111—165.
49. *Колодний А.М.* Християнські засади національної культури / А.М. Колодний // Історія української культури : у 5 т. — Т. 3. — Українська культура другої половини XVII—XVIII століть. — К. : Наукова думка, 2003. — С. 43—67.
50. *Колупаєва А.* Українська кераміка у сфері сакрального / Агнія Колупаєва // Записки наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 2004. — С. 231—256.
51. *Колупаєва А.* Хатні кадильниці, курильниці (до типології української кераміки) / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006.— № 1—2. — С. 84—97.
52. *Колупаєва А.* Кропильниці (хрестильниці) в західноукраїнській кераміці / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. — Львів : ІН НАНУ, 2007. — № 3—4. — С. 321—330.
53. *Колупаєва А.* До вивчення предметів з фарфору та фаянсу церковного призначення / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. — Львів : ІН НАНУ, 2009. — № 3—4. — С. 401—417.
54. *Колупаєва А.* До джерел української церковно-обрядової кераміки / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. — Львів : ІН НАНУ, 2011. — № 4. — С. 635—655.
56. *Крвавич Д.П.* Ренесансна статуарна та рельєфна пластика / Д.П. Крвавич, С.О. Черепанова // Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: навчальний посібник : у 3 ч. — Львів : Світ, 2005. — Ч. 3. — С. 39—52.
57. *Крвавич Д.П.* Джерела інспірацій скульптури бароко і рококо / Д.П. Крвавич, С.О. Черепанова // Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: навчальний посібник : у 3 ч. — Львів : Світ, 2005. — Ч. 3. — С. 81—90.
58. *Кушнір О.* Косівська кераміка другої половини XX століття (типологія, художні особливості, персоналії) / О. Кушнір. — Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. — Львів, 2011. — 16 с.

59. *Лащук Ю.П.* Українські кахлі IX—XIX ст. / Ю.П. Лащук. — Ужгород, 1993. — 76 с.
60. *Лащук Ю.* Сакральні сюжети і мотиви в кераміці Покуття / Юрій Лащук, Інна Лобурак // Українське гончарство : Національний культурологічний щорічник. За рік 1995.— Опішне : Українське народознавство, 1996. — Кн. 3. — С. 274—285.
61. *Лисенко С.И.* Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии: Промыслы Лохвицкого уезда / С.И. Лисенко. — Полтава, 1904. — Вып. 3. — 194 с.
62. *Логвин Г.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки / Г. Логвин. — К. : Мистецтво, 1968. — 464 с.
63. *Матейко К.І.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст.: історико-етнографічне дослідження / К.І. Матейко. — К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1959. — 107 с., табл.
64. *Міщанин В.* Гончарство в селах Поставмука, Городище та Лісова Слобідка Чорноухинського р-ну Полтавської обл. / Віктор Міщанин // Українська керамологія : Національний науковий щорічник. — Опішне : Українське народознавство, 2001. — Кн. 1. — С. 64—77.
65. *Міщанин В.* Храми землі нашої: Церква Різдва Пресвятої Богородиці у Малих Будищечках / Віктор Міщанин. — Полтава : Рік, 2006. — 246 с.
66. *Мисюга Б.* Галина Севрук: Альбом-монографія / Богдан Мисюга. — Львів ; Київ : Смолоскип, 2011. — 240 с.
67. *Николаева Т.В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. / Т.В. Николаева // Свод археологических источников. — Вып. Е I—60. — М., 1983. — С. 53. — № 25. — Табл. 4(5).
68. *Нога О.* Іван Левинський. Художник. Архітектор. Промисловець. Педагог. Громадський діяч / О. Нога. — Львів : Основа, 1993. — 76 с.
69. *Овсійчук В.* Іван Франк / Володимир Овсійчук // Художня культура. Актуальні проблеми : збірник наукових праць / гол. ред. О. Федорук. — Вип. 5. — К. : ІПСМ НАМ України, 2008. — С. 163—171.
70. *Овчаренко Л.* Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896—1902) / Людмила Овчаренко // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1—4. — С. 134—142.
71. *Орлов Р.* Прикладне мистецтво: церковне і народне / Р. Орлов // Історія української культури : в 5-ти т. — Т. 1. — К., 2001. — Розділ 9: Київська Русь. — С. 921—965.
72. Отчет из Археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте, открытой 28 сент. (10 окт.) 1888 г., закрытой 16 (28) февр. 1889 г. и опись фотографически снятых предметов из той же выставки / составил И. Шараневич. — Львов, 1889. — С. 22. — Табл. I, № 67.
73. *Пивоваров С.* Вироби дрібної кам'яної пластики з давньоруських пам'яток Буковнин / С. Пивоваров // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. — Вип. 10. — 2006. — С. 224—230.
74. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с.
75. *Прусевич А.* Гончарный промысел в Подольской губернии / А. Прусевич // Кустарные промыслы Подольской губернии. — К. : Типо-Литография С.В. Кульженко, 1916. — С. 8—110.
76. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / перевод с арабского Г. Муркоса. Выпуск второй (От Днестра до Москвы). — М., 1896. — С. 97.
77. *Пуцко В.* Переяславська теракотова іконка «Запевнення апостола Фоми» / В. Пуцко // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. — Полтава, 1992. — Вип. 1. — С. 72—78.
78. *Пуцко В.* Візантійські ремісники в давньому Києві / В. Пуцко // Людина і світ. — 1996. — № 7. — С. 16—18.
79. Роман Петрук: альбом / упор. Л. Лихач, М. Шток. — К. : Родовід, 2007. — 288 с.
80. *Риженко Я.* Форми гончарних виробів Полтавщини / Яків Риженко // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури імені академіка Д.І. Багалія. — 1930. — Т. IX. — С. 22—42.
81. *Русов М.* Гончарство у селі Опошні, у Полтавщині / М. Русов // Матеріали до українсько-руської етнології. — Т. VI. — 1905. — С. 41—59.
82. *Свешников И.К.* Керамика, датированная кладами монет / И.К. Свешников, В.Д. Гупало // Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średiowiecza do casów współczesnych. — Rzeszów, 1994. — S. 142, 139—148.
83. *Свєшніков І.К.* Битва під Берестечком / І.К. Свєшніков. — Львів : Слово, 1993. — 304 с.
84. *Сентенс Б.* Керамика: путеводитель по традиционным техникам мира / Б. Сентенс ; пер. с англ. Л.В. Вахуркиной, А.В. Нефедова, Д.А. Перовой. — М., 2005. — 216 с.
85. *Сергеєва М.С.* Житло / М.С. Сергеєва // Історія української культури. — Том 1. — Розділ 9: Київська Русь. — С. 966—976.
86. *Сержант Л.* Кераміка Чернігівщини у зібранні Музею українського народного декоративного мистецтва / Людмила Сержант // Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття: збірник наукових праць / ред. М.Р. Селівачов. — К. : Златограф, 2004. — С. 159—166.
87. *Сілецька Л.* Матеріали до каталогу виставки «Іван Левинський і його час» / Л. Сілецька // Народознавчі зошити. — Львів, 1995. — № 2. — С. 115—121.
88. *Сімків-Кочан Т.* По східних стейтах / Т. Сімків-Кочан // Наше життя. — Філадельфія, 1951. — листопад. — С. 5.

89. *Січинський В.* Гончарство Лівобережжя / В. Січинський // Нова хата. — 1937. — Ч. 8. — С. 5.
90. *Славінська Г.* Дослідження та реставрація сакральних археологічних тканин з м. Дубно / Г. Славінська // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності) : науковий збірник. — Вип. 4. — Львів, 2006. — С. 235—238.
91. *Слободян О.О.* Пістиньський центр гончарства XIX — першої половини XX ст. (Історія, типологія, художні особливості, майстри) / О.О. Слободян. — Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. — Львів, 2001. — 17 с.
92. *Слободян О.* Пістинська кераміка XIX — першої половини XX століття / О. Слободян. — Косів, 2004. — 151 с.
93. *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині (уривки з щоденників 1921—26 рр.) / Євгенія Спаська // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. — Опішне : Українське Народознавство, 1995. — Кн. 2.— С. 343—344.
94. *Станкевич М.Є.* Морфологія — наука про систему видів / М.Є. Станкевич // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992. — С. 25—103.
95. *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — 479 с.
96. *Тищенко А.Р.* Древнерусская и украинская керамика X—XVII вв. (Особенности и принципы декорирования) / А.Р. Тищенко. — Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — К., 1969. — 24 с.
97. *Тищенко О.Р.* Декоративне-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (I ст. до н. е. — середина XIII ст. н. е.) / О.Р. Тищенко. — К. : Вища школа, 1983. — 106 с.
98. *Тищенко О.Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.) / О.Р. Тищенко. — К. : Либідь, 1992. — 190 с.
99. *Тищенко О.Р.* Походження поліхромних керамічних рельєфів зі Стариці та Дмитрова / О.Р. Тищенко // Археологія. — 1977. — № 24. — С. 46. — 51.
100. *Филиппов А.В.* Древнерусские изразцы / Филиппов А.В. — М., 1938. — Вып. 1. — С. 26—28, 57, 58.
101. *Ханко В.* Миргородський мистецький словник (кінець XVII — початок XX ст.): Персоналії / Віталій Ханко. — Полтава, 2005. — 369 с.
102. *Шмагало Р.* Авангард і українська кераміка: дотичні і паралелі / Ростислав Шмагало // Український авангард. — Львів, 1994. — С. 55—77.
103. *Шмагало Р.* Сакральна функція в українській кераміці кінця XIX — поч. XX ст. / Ростислав Шмагало // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи» (Львів, 4—5 травня 1993 р.). — Львів, 1994. — С. 77—83.
104. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагало. — Львів, 2005. — 528 с.
105. *Шульгина Л.* Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі / Лідія Шульгина // Матеріали до етнології. — К., 1929. — Т. II. — С. 111—187.
106. *Шухевич В.* Участь русинів у промислово-літургічній виставі / В. Шухевич // Діло. — Львів, 1909. — Ч. 154. — С. 1.
107. *Янів В.* Релігійність українця з етнопсихологічного погляду / Володимир Янів // Нариси до історії української етнопсихології. — Мюнхен, 1993. — С. 174.
108. Encyklopedia Kościelna. — Warszawa, 1904. — T. XXVII. — S. 518.
109. *Iwanicki E.* Dawna ceramika polska / E. Iwanicki // Przemysł Ceramiczny. — 1914. — № 1. — S. 1.
110. *Černohorský K.* Moravská lidová keramika / K. Černohorský. — Praha, 1941. — 284 s.
111. *Kierczuk-Macieszko M.* Gotyckie kadzielnice w muzeach ziemi Przemyskiej / M. Kierczuk-Macieszko // Kresy poludniowo-wschodnie : rocznik Przemyskiego centrum kultury i nauki Zamek. Historia i tradycja. Rok V/VI. — 2007/8. — Przemysl, 2008. — S. 215—230.
112. *Lippoczy N.* «Semper sitio» / Norbert Lippoczy // Polska Sztuka Ludowa. — Warszawa, 1975. — № 1—2. — S. 34.
113. *Totev T.* The Ceramic Icon in Medieval Bulgaria / T. Totev ; translated from the Bulgarian by A.P. Stefanov. — Sofia, 1999. — 255 p., ill.
114. *Haberlandt M.* Bunte hafnerkeramik der Renaissance // Zeitschrift für Österreichische Volkskunde. — XII Jahrgang. — Wien, 1906. — S. 169—172.
115. *Hupało V.* Relikwiarze z grobów nowożytnych z Dubna (Ukraina) / Wiera Hupało // Archeologia okresu nowożytnego w Karpatach polskich / red. J. Gancarski. — Krosno : Muzeum Podkarpackie w Krośnie, 2008. — S. 441—451.
116. *Абушкина М.* Святые Зверинецких пещер. Праведники / М. Абушкина // Православие и мир. — 2009. — http://www.pravmir.ru/printer_4249.html.
117. Від народження до тризни: виставка робіт родини Спасьонових-Тодорчуків у НМУНДМ (2009). — Сайт НМУНДМ. — http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/SPAS_TODOR.SHTML).
118. *Кавельмахер В.В.* Древний Борисоглебский собор в Старице / В.В. Кавельмахер, М.Б. Чернышев. — Сайт «Научные труды В.В. Кавельмахера». — http://kawelmacher.ru/science_kavelmakher32.htm.
119. *Ликова О.* Національний музей заповідник українського гончарства в Опішному: Колекції. — 2010 / Оксана Ликова, Олесь Пошивайло. — Сайт музею:

http://opishne-museum.org.ua/uk/home/2010-02-04-07-05-26.
120. *Мусин А.* О распространении християнства в древней Руси IX—XIV веков на основе данных археологии и письменных источников / А. Мусин. — http://www.biblicalstudies.ru/HC/4html.
121. *Пивоваров С.* Археологічні дослідження на Хотинщині в 2000—2003 рр. / С. Пивоваров // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Роль націй і народів у формуванні історико-культурної спадщини Хотинщини» (жовтень 2003 року). — http://www.bucoda.cv.ua/Hotyn1000/pivovarov.htm.
122. *Попельницька О.* Стан вивчення в Україні спеціальної історичної дисципліни ставрографії: постановка проблеми / Олена Попельницька // Український історичний журнал. — К. : Інститут історії України НАН України, 2009. — С. 199—217. — Сайт Інституту: http://www.history.org.ua/index.php?urlcrnt.
123. *Спегальский Ю.П.* Псковские керамические киоты / Ю.П. Спегальский // Краткие сообщения Института археологии АН СРСР. — Вып. 81. — М., 1960. — http://spegalsky.narod.ru/biblioteka/pskov_keram_kiot.html.
124. *Ямщиков С.* Записки художника-реставратора / Ямщиков С. // Континент. — Москва ; С.-Петербург, 1993. — № 74. — http://www.pskovcity.ru/icony_yamshikov1.htm.

Ahniya Kolupayeva

TO THE HISTORY OF CHURCH RITUAL CERAMIC OBJECTS IN UKRAINE (XI to XXI cc.)

In the article some light has been thrown upon main periods in the history of Ukrainian church ritual ceramics, a wide range of objects that consists of ceramic crosses, icons, thuribles, liturgical vessels, luminaries etc. Characteristic groups and types of objects as well as certain artistic features in works of traditional folk and professional ceramic creations of church predestination have been defined and presented.

Keywords: church ceramic, icon, cross, discos, bowl, thurible, tabernacle, lampion, décor, majolica, terracotta.

Агния Колупаева

К ИСТОРИИ ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВОЙ КЕРАМИКИ УКРАИНЫ (XI — нач. XXI ст.).

У статье освещаются основные периоды истории украинской церковно-обрядовой керамики, к которой принадлежат керамические кресты, иконы, кадильницы, предмети литургической посуды, светильники и т. п. Выделены характерные группы и типы предметов, определены художественные особенности произведений народной и профессиональной керамики церковного предназначения.

Ключевые слова: церковная керамика, икона, крест, дискос, потир, кадильница, киот, лампада, декор, майолика, терракота.



Галина ІВАШКІВ

КЕРАМІКА В РИТУАЛІ БОЖЕСТВЕННОЇ ЛІТУРГІЇ

У статті проаналізовані окремі керамічні вироби, задіяні в ритуалі Божественної Літургії, зокрема кивоти, дарохранильниці, чаші (потирі), дискоси. Вказується на їхнє місце у сакральній споруді, функціональне призначення, а також на художні особливості цих глиняних предметів.

Ключові слова: храм, Літургія, кераміка, кивот, дарохранильниця, чаша (потир), дискос.

Український народ, який створив оригінальну культуру, прикрашав усе, що було довкола нього. Тому, за словами митрополита Іларіона (Івана Огієнка), ми бачимо «орнамент на кожному кроці життя селянського: малюнки криють сволоки й комини, містяться над дверима та вікнами, по стінах хат, оздоблюють дерев'яний посуд, широко розкинулись по скринях, мисниках, на речах світських і церковних» [73, с. 10]. М. Сумцов зазначав, що «на церковних речах і справах завжди відбивається світогляд і побут народу взагалі, в місцевих його відмінах почасти» [89, с. 224]. На подібні особливості українського народного орнаменту вказував і О. Новицький: «Деякі мотиви, що ніби-то випадком трапляються в інших народів, у нас бачимо не тільки в речах, що належать до культу, але просто в побутових речах» [69, с. 156].

У храмах особливу роль відіграє обстава, яка, будучи пов'язаною з культом Бога, разом з іконостасом «формує внутрішній образ української церкви, наповнюючи весь інтер'єр духовним і функціональним сенсом» [59, с. 71] та підкреслює специфіку об'ємно-просторового вирішення інтер'єру загалом. У цей ансамбль входили «канонічні» компоненти, які наділялися локальними рисами і змінювалися під впливом різних факторів, функціональних потреб, місцевих традицій, економічних можливостей тощо. В. Гуцуляк про це писав так: «У кожній церкві повинен бути хоч один килим та кілька ліжників для застелювання підлоги перед вівтарем, церковне білля повинно бути артистично вишите, а свічники, трійці, павуки, напрестольні хрести й ручні гарно вирізьблені» [40, с. 4]. У цій цитаті про інтер'єр культової споруди гуцульського краю особливий акцент зроблено на вишитих, тканих і дерев'яних виробах.

Важливими й дотепер маловивченими є питання ролі й значення кераміки церковного вжитку, адже «насадження атеїстичного світогляду привело майже до повного нівелювання релігійно-обрядових функцій як у народній, так і в професійній кераміці, що проявлялося у припиненні існування цілого ряду форм та декоративно-орнаментальних схем» [98, с. 81], а багато церковних предметів та посуду було знищено. Зрозуміло, що відповідними були й рівень та спрямованість наукових досліджень у цій ділянці. Водночас, як слушно зазначає С. Боньковська, деякі з них, зокрема наукові праці П. Жолтовського [47—49] і М. Петренка [75] про тво-

ри металопластики (хрести, дзвони, потирі, дискоси, дарохранильниці, панікадила тощо), й дотепер залишаються «методологічним підґрунтям для сучасних дослідників церковного декоративно-ужиткового мистецтва», хоча ці вчені не мали змоги вповні розкрити функції церковного посуду в контексті літургійної обрядовості чи символічно-образного тлумачення євхаристійного канону [30, с. 36]. Отож, коли вже у дослідженнях українських науковців останніх десятиріч всебічно схарактеризовано інтер'єр церкви, літургійне шитво, а також культові й обрядові предмети, виготовлені з дерева, тканини й металу, зокрема у працях Я. Тараса [90—91], М. Станкевича [77, с. 231—323], Т. Кари-Васильєвої [58], О. Никорак [68, с. 493—532], С. Боньковської [28—35], то у висвітленні призначення керамічних виробів в облаштуванні храму ґрунтовних розвідок поки-що недостатньо.

Уперше про кераміку церковного вжитку йшлося в статті В. Шухевича («Діло», 1909 р.) [101, с. 1—2] про Промислово-Літургійну виставку (її ще називали «церковною виставою») [93, с. 3], яка відбулася у Львові того ж року. Хоча виставка була під протекторатом трьох галицьких архієпископів — А. Шептицького, Й. Більчевського і Й.-Т. Теодоровича [93, с. 3], визначальна заслуга в її проведенні та участі в ній українських митців, вироби яких характеризувалися широким застосовуванням національних елементів, особливо у прикрашенні пам'яток українського церковного мистецтва, належала митрополитові Андреєві Шептицькому. Про виняткову роль А. Шептицького на ниві просвітництва писав і М. Голубець, називаючи його «щастям для українського мистецтва», адже «на три мільйони байдужих до мистецтва галичан знайшовся один Шептицький», який «підтримав відроджене українське мистецтво в момент, коли серед громадянства щойно прозябало зацікавлення мистецтвом» [38, с. 6—7].

В. Шухевич так згадував про цю виставку: «Звісний нашому загалові патріот і добродій, професор політехніки Іван Левинський виставив бюст митрополита Шептицького, вироби майолікові і теракотові, виконані в його фабриці у Львові. Антипедіум з плиток майолікових, поставники (ліхтарі церковні), вази на квітки звертають на себе увагу своїм викінченням і прегарним народним орнаментом, а поставники попри те і гуцульським стилем» [101, с. 1—2]. За спостереженнями дослідника, всі ці предмети загалом були «неоціненним набутком для церков» [101, с. 1—2]. Відтак, можна твердити, що вироби фабрики І. Левинського використовували під час Богослужінь.

Деякі церковні предмети гончарів з Поділля характеризував у дослідженні «Гончарный промысел Подольской губернии» (1916) О. Прусевич [81, с. 9—118]. У 1930-х рр. про церковні речі — глиняні поставники і трійці на свічки, а також церковні чаші та хрести, які часто наслідували металеві форми й були декоровані народним орнаментом, писав В. Січинський [84, с. 3; 85, с. 5]. У 1950—1980-х рр. художні особливості фарфорового іконостасу Покровської церкви Волокитиного та інші сакральні предмети аналізували Є. Спаська [86, с. 27], Л. Долинський [43, с. 29—31] і П. Мусієнко [44, с. 305—306], Ф. Петрякова [76, с. 124—126] та інші дослідники.

З початку 1990-х рр. внаслідок утворення Української держави сталися серйозні зміни й у релігійній політиці, а відтак почали з'являтися розвідки з докладнішою характеристикою глиняних предметів церковного вжитку. Цікаві спостереження над функціями та декором деяких таких виробів викладені у працях О. Пошивайла [80], Р. Шмагала [98—99], О. Ноги [70—71], І. Пошивайла [79, с. 235—258], Ф. Петрякової [77], А. Колупаєвої [60—63], автора цієї статті [51—57], Л. Овчаренко [72], О. Школьної [96—97]. Однак, низка питань і досі залишилася поза увагою дослідників.

Кераміку церковного призначення, як один із родів художньої кераміки під загальною назвою «Культові та обрядові предмети», що пов'язані з обладнанням культових споруд і застосовуються в релігійних обрядах, 1992 р. виділив М. Станкевич, акцентуючи при цьому на таких групах й типах предметів: канделябри, кадильниці, кропильниці, іконки, хрести, свічники тощо [87, с. 84]. Окремі сакральні функції в українській кераміці XIX — початку XX ст. 1993 р. окреслив Р. Шмагало [98, с. 82]. Деякі з них у працях 1997—2011 рр. характеризувала та вводила у науковий обіг автор цієї розвідки [51—57]. Поглиблений аналіз окремих предметів подано у статті А. Колупаєвої «Українська кераміка в сфері сакрально-

го» (2004) [60, с. 242—256] та інших її праць [61—63]. Дослідниця зазначила, що питання Літургії, художніх систем інтер'єру (екстер'єру) церкви, християнського мистецтва є важливими і назвала основні групи виробів: сакральні предмети, церковно-обрядові та архітектурно-декоративні вироби [62, с. 401]. Серед них вона слушно виокремила керамічні хрести, ікони, літургійний посуд, світильники (панікадила, свічники, лампади), кадильниці, кропильниці, купелі, місткості для освячення води, а також кераміку в оздобленні стін, підлоги церкви та предмети церковної обстави (іконостас, престол, тетрапод) [62, с. 401].

Можливо кераміку церковного вжитку доцільно розглядати у таких аспектах, головно в контексті 1) екстер'єру (ікони, рельєфи, медальйони (розетки), декоративні панно й плитки, «маківки»); 2) інтер'єру (іконостаси, ікони та рами для них, хрести (ручні, напрестольні), світильники — литійники (всеношники), панікадила, свічники, канделябри, лампадки, оздоблення стін та підлоги плиткою різної форми та кольору тощо) храму; 3) проведення Св. Богослужіння та інших церковних ритуалів і обрядів упродовж Літургійного року — кивоти і літургійний посуд, що включає дарохранильниці, чаші (потирі) й дискоси, задіяні у Таїнстві Євхаристії, а також інші предмети, зокрема чаші (хрещальна, водосвятна, спільна), вази, дзбанки, таці («дорінники»), миски, тази тощо.

Темою статті є функціональне призначення (в процесі Служби Божої) та мистецькі особливості кивотів і літургійного посуду, виготовлених з гончарної глини та каоліну, що зумовило й поділ на два види кераміки — майоліку (вироби народних майстрів із різних гончарних осередків України) і фаянс та порцеляну (предмети промислового керамічного виробництва, зокрема заводу (1839—1861) Андрія Міклашевського у Волокитиному, що біля Глухова, тепер Сумської обл., фабрики Івана Левинського у Львові (1889—1919), російського «Товариства виробництва фарфорових і фаянсових виробів Матвія Кузнєцова», філії якого діяли в кількох містах України, зокрема Києві, Полтаві, Харкові, Одесі, а також у Криму).

Отож, головна увага зосереджуватиметься на окремих глиняних предметах вівтаря церкви, в центрі якого розміщений престол з антимінсом, кивотом, Євангелієм, напрестольним хрестом та свічниками. Зазначимо, що Жертовник-проскомидійник з хрестом, свічником, диптихом, дискосом і чашею містяться біля північної стіни [90, с. 188]. Для глибшого осягнення ролі та художніх особливостей священних предметів слід подавати їх у «контексті літургійної чинопослідовності» [30, с. 37].

Кивот (кивот дарохранильний[1], ківот, кіот; грец. κιβωτός — ящик, скринька, ковчег) — напрестольний літургійний предмет у вигляді скриньки, саркофага, вежі, каплички, одно-, дво-, триярусної дзвіниці або храму [34, с. 126—127], на боках яких зображали сюжети «Розп'яття з пристоячими», а згодом — «Тайну вечерю», «Покладення у гріб», «Воскресіння Господнє», а також барельєфні або фігурні постаті ангелів, архангелів, пророків та євангелістів[2]. «Найсвятіше місце у церкві — це престол Божий, — писав митрополит А. Шептицький у пастирському посланні 1900 р., — а на ньому кивот — палата Христа [...]. Це місце таке святе, що християнинові й діткнутися його не вільно! А священики, що є посвячені для Божої служби, зближаються до нього лише зі страхом, а завжди з чистим сумлінням. Це місце таке святе, що на ньому не сміє бути ні однісінької речі, що не є приписана нашим святим обрядом» [95, с. 53]. «Хто тіло Моє споживає та кров Мою п'є, той в Мені перебуває, а Я в ньому», — говорив Ісус Христос (Ів., 6, 56). Кивот на престолі, хоча має того самого Христа, що і Св. Літургія, «не сміє взяти верх над Безкровною Жертвою Св. Літургії та Св. Причастям, бо це властиво ессенціальні акти Євхаристійного почитання» [74, с. 193]

Найчастіше дарохранильні кивоти виготовляли й тепер виготовляють [78, с. 285—294] з дерева (окремі деталі для посилення урочистості розфарбовували в червоний, жовтий і голубий кольори) та кольорового металу [88, с. 299—300; 49, с. 354], рідше з глини. Говорячи про роботи гончарів, зауважимо, що одна з них, зокрема Максима Столяр-

[1] Кивоти часто називали дарохранильницями [45, с. 7; 82, с. 65], інші дослідники окремо виділяли кивоти дарохранильні і дарохранильниці [32, с. 70—71; 34, с. 126—127].

[2] Кіотами, кивотами називали й поличку для ікон в житловому будинку чи в церкві або церковну шафку, в якій зберігають дароносицю, коли вона не на престолі [82, с. 65].



Іл. 1. М. Столярчук. Модель ківоту (?). Поч. ХХ ст., с. Адамівка Хмельницької обл.

чука з Адамівки, що на Хмельниччині, чимось нагадує кивот, точніше, можна сказати, є його моделлю — із випуклої основи, подібної як у чаш, через два кільцеподібні потовщення виходить чотирикутна форма із заокругленими боками та п'ятьма хрестами вгорі, поміж якими чотири пластичні фігурки птахів (h — 33 (?), d — 10,5 см)[3]. По всій поверхні виробу штампований геометричний орнамент (кільця різного діаметра) та декілька розеток, у способах творення яких поєднано рельєф і штампування. Акцентами декору є елементи з «глиняних ниток», симетрично укладені невеликими «гірками» в нижній частині предмета і поміж раменами хрестів.

Окрім того, хрести прикрашені ажурними подовгастими прорізами. Про цей предмет («вишукану модель церкви з п'ятьма завершеннями») згадував О. Прусевич, характеризуючи виставку 1913 р. у Зінькові Хмельницької області [81, с. 66]. Подібних зразків народної кераміки у музеях та приватних колекціях не виявлено (Іл. 1).

Натомість є дані про промислове виробництво фарфорових кивотів на заводах і фабриках України та Росії кінця XIX — початку XX століть. Так, для Покровської церкви, побудованої наприкінці 1850-х рр. в неоготичному стилі, на заводі А. Міклашевського у селі Волокитине місцеві майстри виготовили три фарфорові іконостаси, найбільший з яких був у центральному нефі споруди, а також всю обставу в фарфорі, зокрема й велику фарфорову «дарохранительницю тонкої і складної роботи» [45, с. 7]. На світлині з архіву С. Таранушенка[4] подано цю священну «споруду» (називаємо її кивотом), своєрідну за формою та способом оздоблення. Оригінальність полягає у «відкритому» завершенні, наявності колон та високо укладеного Розп'яття, а внизу, при вході, двох досить великих постатей ангелів. Декор боків включає поєднання деяких традиційних готичних мотивів (арок, розеток, трилисників, закрутів стилізованих рослин), «легкого» ажуру та горельєфних зображень святих. В інтер'єр згаданого храму, окрім фарфорових іконостасів і кивоту, входили ще чотири великі фарфорові панікадила і дев'ять свічників (ставників). «Треба було мати високий релігійний настрій і велику енергію, — писав 1915 р. П. Дорошенко, — щоби сімдесят п'ять років тому в глухомані, за відсутності добрих доріг, далеко від центрів, звідки доводилося брати художників і деяких майстрів, створити такий художній пам'ятник» [45, с. 7]. На думку деяких сучасників, ця церква могла «слугувати окрасою самої столиці» [45, с. 7] (Іл. 2).

На зламі XIX—XX ст. керамічними іконостасами та іншими предметами церковного вжитку славився Миргородський керамічний технікум (тепер — Миргородський державний керамічний технікум ім. М. Гоголя), над виконанням яких працювали учні та викладачі цього закладу [39, с. 21—22; 72; с. 136—137; 99, с. 123;]. Однак поки

[3] На основній площині предмета міститься автограф гончаря «М. Ст. Под.». Групу виробів, зокрема і цей предмет, на території Східного Поділля на прохання керівництва Товариства імені Шевченка до Музею в 1912 р. придбав мистецтвознавець Костянтин Широцький (Інв. № 27979 Музею НТШ).

[4] Висловлюю вдячність п. Ользі Школьній за надання світлини з архіву С. Таранушенка для цієї статті.

не виявлено предметів, які б могли бути об'єктом дослідження цієї статті[5].

На початку XX ст. окремі вироби з церковної обстави, зокрема кивоти, ікони, хрести, свічники, таці, вази, дзбанки тощо створювали у Львові на керамічній фабриці відомого підприємця і мецената Івана Левинського (1851—1919) [70, с. 74; 71, с. 179—197]. Багато з цих предметів експонувалося на різного роду виставках, зокрема Краєвій 1894 р. у Львові [71, с. 27], Всесвітній 1900 р. у Парижі [70, с. 5], виставці домашнього промислу 1912 р. в Коломиї [37, с. 19—20]. Як уже йшлося, особливою була участь фабрики І. Левинського у Промислово-Літургійній виставці 1909 р. у Львові. Невідомо, чи виготовляли на цьому підприємстві чаші, проте у матеріалах виставки йшлося про дерев'яні кивоти з поєднанням керамічних вставок, а в МЕХП зберігаються чотири дискоси.

Цікаво, що на початку XX ст. О. Лушпинський, архітектор фабрики І. Левинського, спроектував кивот, в основі конструкції якого було поєднано два матеріали — дерево (імітація під чорний дуб) і кераміку, а в декорі — узори гуцульського різьблення, головно з мисників (на основному корпусі) та палиць (на колонах). Виконавцями проекту стали різьбяр і золотар Андрій Сабарай і столяр Й. Мушак, що походили з Голоска, недалеко від Львова (тепер село входить у межі міста). Кивот, який був «найкращим оказом» згадуваної двомісячної виставки 1909 р., викликав неабиякий резонанс у її відвідувачів, адже «проект надзвичайно гарний, а виконане просто артистичне» [101, с. 1]. Високу мистецьку якість посилював майоліковий триптих із зображенням Ісуса Христа і двох ангелів.

Інший проект престолу з кивотом О. Лушпинського для церкви м. Пустомити Львівської обл. виконав різьбяр Д. Стащишин. Цей кивот також характеризували як «скромний, але незвичайно гарний предмет» виставки [101, с. 1—2].

Тоді ж в Україні значного поширення набули церковні вироби, зокрема іконостаси й кивоти ро-



Іл. 2. Кивот і ставник у Покровській церкві Волокитиного теперішньої Сумської обл. 1850-ті рр. Світлина з архіву С. Таранушенка

сійського «Товариства виробництва фарфорових і фаянсових виробів М.С. Кузнєцова», філії якого, як уже зазначалося, діяли в Україні. Своєрідним зразком мистецького почерку цих підприємств вважали царські врата [96, с. 861]. Російський дослідник М. Вінницький зафіксував більше 70 позицій встановлення керамічних іконостасів у церквах Росії та за кордоном (Чехія)[6], однак навіть не згадав при цьому подібних предметів в українських храмах [36, с. 7, 14]. Отож, у його праці йдеться про 21 фаянсовий іконостас і три наземні кивоти, які дотепер збереглися. Щоправда, зосередившись на характеристиці іконостасів, автор не подав докладнішої інформації про жоден з виявлених кивотів.

Керамічним був і деякий Літургійний, тобто Євхаристійний посуд (його ще називають «церковним», «священним» або «святими речами», «святими сосудами» тощо). Євхаристійний посуд складали предмети, призначені для здійснення Таїнства

[5] Експедиція 1995 р. Полтавською, Кіровоградською і Черкаською областями, опрацювання збірки музею Миргородського державного керамічного технікуму ім. М. Гоголя, а також інших українських збірок в музеях України, Польщі й Росії.

[6] У православній церкві св. Володимира у Маріанських Лазнях (Чехія) і знаходиться іконостас. На Всесвітній виставці у Парижі 1900 р. Товариство мало свій павільйон, а за виконання вказаного іконостасу отримало Гран-прі.



Іл. 3. М. Столярчук. Модель дарохранильниці (?). Поч. ХХ ст., с. Адамівка Хмельницької обл.

Євхаристії: дарохранильниця, потир (чаша), дискос, копіє, ложиця, звіздар. Кожному з них відведено певну роль. Докладніше розглядатимемо перші три види, які, зазвичай, виготовляли з дорогоцінних металів (срібло, золото). У ході дослідження вдалося виявити й цілу низку виробів, виготовлених із глини різного виду.

М. Кунцлер писав: «Як діалог і обмін життям між Богом і людиною, Літургія досягає своєї кульмінації у служінні Євхаристії, в якій ідеться про частку в людській Христовій природі, що є джерелом обоження; з нього вірні черпають божественне життя» [64, с. 32]. Під час Літургії означені предмети знаходяться на жертовнику — столі, на якому при звершення проскомидії готують Святі Дари для Таїнства Святого Причастя. Потім чашу і дискос священики переносять на Престол для звершення Євхаристії.

Предметом літургійного посуду, призначеного для зберігання запасних для немічних та Ранішеосвячених Чесних дарів для відправи Літургії Преосвящених Дарів є **дарохранильниці**[7] зі срібла, золота та інших корозостійких металів з обов'язковою позолотою внутрішніх стінок [32, с. 70—71].

Можливо, глиняною копією дарохранильниць із дорогоцінних металів є ще один зеленополив'яний виріб Максима Столярчука з Адамівки. Цей предмет має досить складну конструкцію: вигляд чаші, вся поверхня якої щедро декорована рельєфним рослинним орнаментом та зображенням птахів, можливо, голубів (у рельєфі та пластиці), а на підставці — три об'ємні хрести, також оздоблені ліпними узорами [4] (Іл. 3).

С. Боньковська зазначала, що дарохранильниці у вигляді голубів запровадив Василій Великий. Ця форма зберігалась до XVII ст., а потім стала подібною до потиря з накривкою та хрестиком вгорі [32, с. 70—71]. Ймовірно, саме таке «складне» вирішення цього предмета (щоправда, без накривки з хрестом) є далеким відгомоном його давньої форми, адже народні майстри у роботах завжди творчо переосмислювали церковні канони.

Чаша — старовинна посудина округлої форми, з широким верхом і звуженим низом для пиття вина та інших напоїв. Її наділяли різними значеннями, наприклад, *заздоровна* чаша («Пий чашу цю, живи багато літ!»), *спільна* чаша, чаша *дружби*, чаша — як *міра радощів* або *страждань*, які випали на чиюнебудь долю — випити *повну чашу лиха* або випити всю *чашу до дна* — пережити непомірне горе; випити *смертну* чашу — умерти на полі бою! Є й інші вирази — чаша *терпіння*, переважити чашу *терезів*, переповнити чашу (*терпіння*) і т. д. [94, с. 284—285]. Чаші часто знаходять археологи у похованнях різних культур, чаші (потирі) застосовують у християнському культовому обряді.

Євангельську оповідь «Моління про чашу» з певними відмінностями подали всі чотири євангелісти — Матвій, Марко, Лука та Іван. У ній ідеться про страждання Ісуса Христа в Гефсиманії, а головною є гіпотеза про чашу як долю Боголюдини. «*І трохи далі пройшовши, упав Він долілиць, та молився й благав: «Отче Мій, коли можна, нехай*

[7] Окрім дарохранильниць, дослідники виділяють ще й дароносиці — посудини, призначені для перенесення Святих Дарів до хворих для їх причащання [31, с. 70; 82, с. 42]

обмине ця чаша[8] *Мене... Та проте, — не як Я хочу, а як Ти»... (Мт., 26, 39).*

Потир (грец. ποτήρ — чаша) — це богослужбовий предмет священного посуду, посудина, призначена для євхаристійного вина — з неї причащаються духівництво та миряни. Саме її використав Ісус Христос на Таємній Вечері: «*А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: «Пийте з неї всі, бо це — кров Моя Нового Завіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів»* (*Мт., 26, 27—28*).

Окрім *Євхаристійної* чаші, у церквах розрізняють *хрещальну* (для обряду хрещення), *водосвятну* (у якій освячують воду), *спільну* (чаша з вином для подружжя під час обряду вінчання) [82, с. 147] та інші види чаш.

Мотивами чаш оздоблювали стіни храмів. Прикладом цього є мозаїчне зображення Ісуса Христа з чашею в руках у композиції «Причастя апостолів» у соборі св. Софії у Києві (перша половина XI ст.), а також розписи 1990-х рр. на стіні монастирської церкви св. Онуфрія у Львові — довкола чаші сяйво у вигляді променів і три херувими, а внизу — дві гілки з білими ліліями та виноградними листками і гронами (Іл. 4).

Чаші часто зображали в іконописі XVI—XVIII ст.: *хрещальні* — переважно в сюжетах «Різдво Христове», у клеймах «Різдво Богородиці» на іконах «Стрітення» або клеймах «Різдво Миколи» на іконах «Микола з житієм» [83, іл. 3, 14, 16, 32—33, 39, 59], *євхаристійні* ж — у клеймах «Рай» (ікона «Страшний суд») і «Тайна вечеря» (ікона «Страсті Христові»), а також у сюжетах «Христос у точилі», «Христос — виноградна лоза» або «Спас-виноградар», «Трійця» [41, с. 37; 46, іл. 3, 9, 14] тощо, в іконах на склі XIX ст. з Гуцульщини, Покуття та Буковини, зокрема у зображеннях св. Варвари (одинарних або разом з іншими сюжетами) [67, іл. 9, 23, 32—33, 51, 53, 70, 76, 148—149, 198, 262—263, 301, 344, 360, 390, 393] та гравюрі, наприклад, у заставці з «Ірмологіона» кінця XVII ст. [50, іл. 102] або дереворізах XVII—XIX ст. з постаттю св. Варвари [92, іл. 255; 100, с. 107, 133, 158]. Зображення євхаристійних чаш траплялися й у сюжетах «Христос-виноградар» рельєфних поліхромних процесійних ікон XVIII ст. з ажурним оздобленням барокового обрамлення (с. Кошелів Львівської обл.) [88, с. 293]. Рельєфний потир поряд із трьома херувимами та Святим Письмом міститься в центрі великої полив'яної керамічної чаші початку XX ст. з Чернігівщини (ЧОІМ) (Іл. 5, 6, 7).



Іл. 4. Фрагмент розпису церкви св. Онуфрія у Львові. 1990-ті рр.



Іл. 5. Христос — лоза виноградна. XVIII ст., с. Мазепинці Волинської обл. [41, с. 37; 46, іл. 14]

Основні типи євхаристійних чаш, форма їхніх окремих структурних елементів та орнаментальний

[8] Чаша — доля, те, що має статися.



Іл. 6. Св. Варвара. Ост. чверть XIX ст. Гуцульщина [67, іл. 146]



Іл. 7. Св. Варвара. XVIII ст. Борзна [100, с. 107]

декор розвивалися у єдиному руслі еволюції мистецьких стилів із певним переосмисленням на грунті місцевих традицій [29, с. 9]. Вони часто пов'язувалися з богослужбовими церемоніями. Найдавніші потирі були кам'яними або керамічними, хоча відомі й скляні, срібні та золоті [35, с. 193—194]. С. Боньковська зазначала, що в бідніших церквах використовували мідні або олов'яні потирі з обов'язковою позолотою внутрішніх стінок [35, с. 194]. Можна припустити, що в храмах не дуже заможних громад застосовували й керамічні чаші, всередині вкриті поливою, а ззовні щедро декоровані. Підтвердженням цієї гіпотези може бути те, що в деяких гончарних центрах майстри офірували на церкви різні керамічні вироби, наприклад, хрести (Опішне, Пістинь), свічники (Галич, Адамівка, Потелич), навіть будувалися цілі церкви за кошти місцевого цеху (Потелич). Важливу роль у використанні священного посуду, виготовленого з глини, відігравала й особистість самого священика, який часто високо цінував народне мистецтво, а тому й допускав окремі відхилення від церковних канонів. Тут прикладом може бути, насамперед, життя та діяльність митрополита Андрея Шептицького, зокрема його активна робота, як уже зазначалося, в організації і проведенні 1909 р. у Львові виставки, де було представлена кераміка церковного вжитку, зокрема й літургійний посуд, наприклад, дискоси, про які йтиметься далі. У цьому контексті згадаймо й діяльність греко-католицького священика М. Чачковського з Товстого, що на Тернопільщині, який у 1886 р. очолив місцеву гончарну школу, а в декорі виробів учнів часто були релігійні мотиви [98, с. 79].

За формою основного корпусу чаші поділяють на: келихоподібні, конусоподібні, циліндричні та округлі. Переважають чаші першого типу, що мали вигляд келиха. Стояни у таких предметах видовжені, однак вони інколи можуть бути розширені внизу, що здебільшого нагадує тарілку невеликого діаметра.

Найдавнішою зі збережених є теракотова чаша (h —11,5; d — 10,2 см) 1573 р. (рік позначено на тисненому штампі) зі збірки П. Лининського — йому її подарував Юрій Волощак, який розкопав чашу у вівтарній частині колишнього костелу, а тепер діючої церкви в с. Липівка, що біля Брюхович Івано-Франківської області [5]. Верхня частина чаші келихоподібна (з ледь відхиленими вінцями), підставка має форму мисочки з невисокими бортиками. З обох боків предмета є тиснені овальні штампи з позначенням року і ритованих написів (Іл. 8).

Очевидно, що чашею (h — 12,5; d — 12 см) можна вважати й глиняний виріб XVI ст., який В. Хвойка знайшов під час розкопок на Подолі в Києві. Зовні предмет теракотовий, а всередині вкритий жовтою поливою [22]. Цілісність конусоподібної форми, коли широкий основний корпус плавно переходить до звуженої нижньої частини, а потім знову розши-

рюється свідчить про досить велику глибину чаші та підкреслює зручність її фіксації у руці.

Зеленополив'яна чаша XVII—XVIII ст. у формі келиха (відмінності від попередньої полягають у вищій ніжці та майже плоскій підставці; h — 10,5; d — 7,5 см) знаходилася у церкві с. Малнів Львівської обл., що також може бути показником її культового призначення [6] (Іл. 9).

Керамічні чаші, що використовувалися у церковних ритуалах, наприкінці XIX — початку XX ст. виготовляли гончарі Чернігівщини та Полтавщини [80, с. 216]. Одна з чаш початку XX ст. з Поставмук (Полтавщина) має циліндричний корпус та високу ніжку (стоян) з округлою основою (h — 28; d — 14 см) [66, с. 71]. Ймовірно, це чаша роботи місцевого гончаря — Німця[9]. Вона всередині та ззовні вкрита зелено-брунатною поливою, а її форма, ймовірно, є своєрідною копією чаші, виготовленої з дорогоцінних металів, однак без будь-якого прикрашення її боків [20] (Іл. 10).

Інша чаша (h — 15; d — 11 см) роботи гончарів з Полтавщини, походить із Городища, гончарного осередку, який у XX ст. славився цілою плеядою майстрів. Всередині та ззовні потир укритий цеглястою поливою, а декор сакрального характеру складають чотири ритовані хрести, укладені по центру келиха [26]. Використання простого гравірованого орнаменту посилює емоційну наповненість та сакральну функцію предмета (Іл. 11).

Як уже зазначалося, чаша з Чернігівщини досить масивна (h — 17,5; d — 12 см) і декорована трьома пластичними зображеннями херувимів, які чергуються з мотивами хреста, книги (Святого Письма) і чаші, обрамлених «сяйвом»[10]. Вся посудина суцільно вкрита брунатною поливою двох відтінків [27]. Художня виразність виробу досягається змінами масштабності штампованих візерунків (з рисками та розетками), ліплених елементів та їхньою взаємодією з формою загалом і блиском поливи зокрема (Іл. 12 а, б).

Досить масивною є чаша початку XX ст. з Закарпаття з майже циліндричним корпусом, короткою ніжкою та округлою основою (h — 14,3; d — 9 см) [1]. В її розписі поєднано геометричний орнамент внизу (горизонтальні смуги білого, червоного і зеленого кольорів) та дугоподібні мотиви з розетками вгорі. На культовий характер керамічного виробу вказує зображення восьмикінцевого хреста на символічному підвищенні. Це тип «розквітлого» хреста, оскільки обабіч нього — розетки. Цікаво, що загальний уклад розпису подано у зворотному порядку: на хрест і рослини зручніше дивитися, якщо перевернути чашу. Мабуть, це помилка малювальника. Активність синього кольору, суголосного з кольорами бань, і форма хреста



Іл. 8. Чаша. 1573 р. Львівщина



Іл. 9. Чаша. XVII—XVIII ст. Львівщина

[9] У цьому селі працювало декілька гончарів з таким прізвищем [66, с. 68—69].

[10] Згідно із записами інвентарних книг в 1953 р. до ЧОІМ цю чашу передали із Прилуцького краєзнавчого музею.





Іл. 10. Німець (?). Чаша. Поч. ХХ ст., с. Поставмука Полтавської обл.



Іл. 11. Чаша. Поч. ХХ ст., с. Городище Полтавської обл.



Іл. 12 а, б. Чаша. Поч. ХХ ст. Чернігівщина



Іл. 13. Чаша. Поч. XX ст. Закарпаття



Іл. 14. Чаша. Поч. XX ст. Ужгородська керамічна школа



Іл. 15. О. Бахматюк. Чаша. 1880—1881 рр., м. Косів Івано-Франківської обл.

вказують на ймовірне застосування цієї чаші в одній із ужгородських православних церков Московського патріархату[11] (Іл. 13).

Верх іншої фаянсової чаші початку XX ст. із Закарпаття має форму мисочки, яка стоїть на високому стояні (h — 14,5; d — 11,3 см). Чаша всередині вкрита безколірною поливою, а ззовні декорована геометричним орнаментом з поєднанням зубців, ромбів, кіл, кривульок і дармовисів цеглястого, брунатного й блакитного кольорів на білому тлі [2]. Стилістика й кольорове наповнення дають підстави атрибутувати її як виріб Ужгородської керамічної школи початку XX століття (Іл. 14).

Очевидно, в кінці XIX — на початку XX ст. потирі були й в асортименті виробів гончарів з Прикарпаття, зокрема Олекси Бахматюка, Гната Кощука (Косів) та Петра Кошака (Пістинь). У даний час відома лише одна чаша (h — 18,5; d — 20 см) у виконанні О. Бахматюка з келихоподібною формою корпусу та двома вухами-ручками [7]. В основі декорування цього предмета мотиви «зубців» вгорі та масивні гірлянди з дзвінками, укладені по всьому корпусу в традиційних кольорах — зеленому, брунатному і жовтому (Іл. 15).

[11] Церкви з подібним описом і зараз функціонують на Закарпатті, Буковині та інших регіонах України.



Іл. 16. Г. Кощук. Чаша. 1880—1890-ті рр., м. Косів Івано-Франківської обл.



Іл. 17. Г. Кощук. Чаша. 1880—1890-ті рр., м. Косів Івано-Франківської обл.

У фондах МЕХП виявлено чотири чаші 1889 і 1890 рр. косівського гончаря Гната Кощука. Інваріантність форми виявляється у двох типах корпусу (у вигляді циліндра — h — 19; d — 11 см [8] і келиха — h — 13,5; d — 8,8 см) [9—11], а також структурі орнаментальних композицій геометричного й рослинного характеру, зіставленні кольорових і білих площин, наявності яскравіших барв ангобів, аніж характерних для цього регіону (Іл. 16, 17).

Прикметно, що подібні форми та декор притаманний двом чашам пістинського майстра П. Кошака. Один зі своїх потирів з циліндричним келихом і широкою підставкою (h — 15, d — 13 см) він демонстрував на виставці 1894 р., що відбувалася у Львові — на дні є ритований напис «Петро / Кошак / 1894» [23], другий — з основою келиха та опуклою підставкою — датований початком XX століття (h — 14,5; d — 8 см) [24]. Обидві чаші щедро декоровані рослинно-геометричним орнаментом з поєднанням мотивів трикутників, пуп'янків, гілок з розетками та листками, укладених симетрично. Можна лише припустити, як яскраво й колоритно в контексті церковного інтер'єру сприймалися великі майолікові напрестольні хрести, свічники та чаші роботи П. Кошака, що збереглися у музейних зібраннях Львова. Вважаємо, що таких керамічних предметів церковного вжитку не лише цього автора, а й інших майстрів було значно більше (Іл. 18, 19).

Важливим компонентом євхаристійного посуду вважається **дискос** (з грецької δίσκος — блюдо, миска, тарілочка; застаріла назва — артофор, хлібоносець) [82, с. 46; 33, с. 78]. У релігійній літературі та церковній практиці дискос відомий як посудина у формі золотої, срібної чи скляної тарілки. У процесі Літургії на неї кладеться частина головної просфори[12], яка, за християнським віровченням, є символом святого Агнця і перевтілюється в тіло Христове при тайні Євхаристії. Інші частини просфори кладуться в честь Богородиці, пророків та апостолів.

На давніх дискосах зображали хрест, Розп'яття, лик Христа, однак чи не найбільшого поширення на-

[12] Просфора і проскура (проскурка) — невеликий хлібець, на якому вирізують Агнця; його ділять на невеликі частинки, які споживають під час причащання. У розмовній мові вживається слово — хліб [82, с. 109].

був образ святого Агнця з ангелами по боках [42, с. 139]. Дискос у вигляді триніжника з двома блюдами з Небесною Рибою і хлібами було зафіксовано серед фрескових розписів римських катакомб, а деякі писемні джерела вказують на існування дискосів і в III—V століттях [33, с. 78]. На думку С. Боньковської, текст «Повісті минулих літ» дає підстави твердити, що дискоси в часи Київської Русі розуміли як посудини під такими назвами: «сосуди чесні», «сосуди священні», «сосуди церковні» [33, с. 78].

У XVII ст. в Літургії деяких слов'янських народів використовувалися й дискоси, які своєю формою нагадували зірки. В той же час прикметною особливістю тектонічних ознак подібних предметів пізнішого часу є поява піддонів [42, с. 139].

У ранньохристиянські часи предмети такого типу виготовляли переважно з глини, скла, напівкоштовних каменів, а лише згодом із дорогоцінних металів (золото, срібло або золочені корозостійкі метали), оздоблених емалями та камінням, про що переконливо писали М. Петренко [75, с. 82] та С. Боньковська [28, с. 487—507; 33, с. 78]. Так, С. Боньковська у своїх розвідках подала розширену характеристику таких дискосів, подекуди зіставляючи стилістичні особливості їхніх зображень, зокрема порівнюючи києво-печерські дискоси з московськими блюдами. Оскільки про глиняні дискоси у наукових працях сказано недостатньо (у деяких статтях біля таких предметів навіть ставився питальний знак, зокрема йдеться про дискос О. Бахматюка з виразними, на наш погляд, рисами формотворення й характерними для виробів такого типу оздоб), то завданням цієї статті є й всебічний мистецтвознавчий аналіз цих предметів, виготовлених з глини, зокрема особливостей форми, способів оздоблення, основних мотивів та елементів декору тощо.

Майолікових та фаянсових дискосів з наших теренів у музеях України та Польщі виявлено декілька, а тому можемо зробити два припущення: 1) вони не мали значного поширення серед майстрів та їхніх замовників; 2) така форма церковного священного посуду у великій кількості не збереглася до нашого часу передусім через нетривкість матеріалу. У той же час виявлені глиняні пам'ятки потребують докладнішого вивчення.

Здається, будучи подібними між собою за формами, всі ці дискоси значною мірою відмінні іконо-



Іл. 18. П. Кошак. Чаша. 1894 р., с. Пістинь Івано-Франківської обл.



Іл. 19. П. Кошак. Чаша. Кін. XIX — поч. XX ст., с. Пістинь Івано-Франківської обл.



Іл. 20. Дискос. Кін. XIX ст. Греція



Іл. 21. Дискос. XVII ст., с. Потелич Львівської обл.

графією, абрисами ніжок, діаметром тарілок тощо. Прототипами глиняних форм XIX ст., ймовірно, були дискоси з дорогоцінних металів. Один із виявлених глиняних предметів теракотовий, інші — вкриті прозорою або кольоровою поливами.

Форма виготовленого в Греції в кінці XIX ст. дискоса (h — 13; d — 19,5 см) творена кількома частинами: верхньою (у формі мисочки з завернутими досередини вінцями) та нижньою (у вигляді округлої пустотілої підставки, ледь розширеної донизу). Обидві частини з'єднані трубчастим стрижнем із невеликим кільцеподібним потовщенням. Дискос прикрашений характерною для грецьких глиняних виробів технікою — розписом вохрою. Краї вінець та основи обрамлено вузькими чорними смугами, а на всій площині верхньої частини укладено великий вохристий хрест (залежно від повертання предмета він сприймається як скісний або прямокутний рівнокінцевий), місця між перехрестями заповнені сітчастим орнаментом [12]. Прикметно, що особливостями технологічного процесу було додавання до «глиняного тіста» невеликих золотистих частинок, які, мабуть, мали б ще більше підкреслити сакральне призначення цієї посудини (Іл. 20).

Складовими іншого дискоса є дві плоскі тарілки (більша та менша), з'єднані трубчастою формою з невеликим кільцеподібним потовщенням. Декор предмета складає також мотив хреста, нанесеного технікою штампування з заповненням його рамен неглибокою сіткою, з дещо видовженим нижнім кінцем. Зіставлення виробів потелицьких майстрів XVII ст. зі збірки відомого збирача кераміки та реставратора Петра Лининського дають підстави ідентифікувати цей дискос як предмет XVII ст. з Потелича. На користь такої гіпотези, окрім техніки гравірування, свідчить і факт поєднання у декорі виробу двох кольорів полив (зеленої та брунатної), характерних для глиняних предметів з цього гончарного центру зазначеного часу [25]. Добру збереженість дискоса можна пояснити тим, що він знаходився на горищі дерев'яної церкви Святого Духа, де його в середині XX ст. і виявили науковці Львівського державного музею українського мистецтва (тепер — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького). Відомо також, що довший час на подвір'ї цієї церкви, яку 1502 р. (за іншими джерелами — 1555 р.) на свої кошти спорудили члени цеху гончарів, розміщувалися гончарські склади, про які докладніше описано в одній із церковних книг [65, с. 81] (Іл. 21). Принагідно зазначмо, що зберігся й великий свічник XVI ст. з Потелича [13], який колись був у цій же церкві. Ймовірно, подібні вироби майстри виготовляли й для інших храмів.

Ще два дискоси (НМК, МЕХП) слід атрибутувати як вироби знаного майстра XIX ст. із Косова — Олекси Бахматюка (1820—1882). Релігійність та велика творча фантазія гончаря сприяли не лише виготовленню різноманітних типологічних груп кераміки сакрального характеру, а й широкому мотивному ряду в декорі цих та інших виробів. Отож, О. Бахматюк є автором низки кахлевих печей, численних зразків посуду, низки предметів, які християни використовували в обрядових діях.

О. Бахматюк часто декорував свої вироби мотивом хреста найрізноманітніших модифікацій

(«грецький», «латинський», «хрещатий» «розквітлий», «придорожній» тощо), зображеннями святих (Миколая, Кирила, Мефодія, Катерини, Варвари), ангелів, страшносудних композицій та сакральних споруд (церков і дзвіниць). Окрім того, він створив оригінальні предмети ритуального й обрядового призначення, зокрема пасківники, чаші, дискоси, а також баньки, дзбанки та калачі на свячену воду, великі миски.

Дискоси цього майстра за характером розпису та елементами декору атрибутованих пам'яток можна датувати 1880—1881 роками [52, с. 882]. Йдеться про невисокий предмет із круглою ніжкою-підставкою й тарілкою. Підставка декорована мотивами трикутників із гострими кутами (мотив «вовчих зубів»), малими тюльпанами та рядом рельєфних глиняних кульок («ґудзиків»), характерних для оздоблення низки його поставників. У прикрашенні тарілки застосовано вертикальний тип композиції, в основі якої мотив «вазона» з вазою, трьома розетками, пуп'янками та листками (h — 15, d — 25 см). Береги тарілки з одного боку прикрашено зигзагоподібною лінією з піврозетками поміж її вигинами, а з другого — гірляндою з листками [14]. Прототипом мотиву «вазона», зображення якого характерне практично для всіх груп декоративно-ужиткового мистецтва, вважається міфологічне дерево, знане ще як «дерево життя», «світове дерево», «щасливе дерево», «чудове дерево», «священне дерево», про які йшлося у численних фольклорних творах (колядках, щедрівках, весільних піснях тощо) [52, с. 862—863]. Ймовірно, саме це значення є в основі оздоблення цієї священної посудини О. Бахматюка **(**Іл. 22**)**.



Іл. 22. О. Бахматюк. Дискос. 1880—1881 рр., м. Косів Івано-Франківської обл.



Іл. 23. О. Бахматюк. Дискос. Бл. 1880 р., м. Косів Івано-Франківської обл.

Оригінальним за формою та оздобленням є ще один дискос (близько 1880 р.) цього ж майстра (розпис, мабуть, здійснила його донька Розалія). Акцентуємо на тому, що роль ніжки-підставки тут виконує досить високий свічник («поставник») із круглою основою, кількома кільцеподібними потовщеннями, невеликим тарілковим виступом, короткою шийкою та чотирма рядами «ґудзиків», які вирізняють вироби О. Бахматюка з-поміж предметів інших майстрів (Іл. 23). Відомо, що тоді такі свічники, точніше їх парну кількість, у місцевих гончарів замовляли здебільшого для церков, а заможні господарі й для своїх помешкань. Тому дискоси та «поставники» декорували в одному стилі, що було важливо для цілісності сприйняття інтер'єру храму. Прикарпатські гончарі, як уже зазначалося, виготовляли й щедро оздоблені великі напрестольні хрести, свічники на одну свічку, а також Трійці (глиняні свічники з трьома «лійками» на свічки), які використовувалися під час Йорданських свят.

Система розпису тарілки цього дискоса (h — 30,5; d — 25,5 см) включає поєднання рослинно-геометричного орнаменту з мотивами віночків із листків та «сердечок», трилисників, «вовчих зубів», кіл, кругів, рядів крапок та смуг «ільчастого пись-



Іл. 24. Дискос. Поч. ХХ ст. Коломийська гончарна школа



Іл. 25. Дискос. Поч. ХХ ст. Ужгородська керамічна школа



Іл. 26. Дискос. Поч. ХХ ст. Фабрика І. Левинського. Львів

ма» зеленого, жовтого й брунатного кольорів. В основі декору великої тарілки також застосовано принцип двобічного оздоблення, тобто розписана з обох боків. Дискос знаходився у церкві під час Літургії, тому повинен був привертати увагу парафіян барвистістю та декоративністю розпису. Мотиви гірлянди з дугами, розетками й «ільчастим письмом» творять композиційну схему берегів тарілки, а центральна частина заповнена мотивом розетки, довкола якої віночок з пальмет [21].

Викликає інтерес дискос (h — 14,5; d — 27,5 см) кінця XIX — початку ХХ ст. роботи безіменного представника Коломийської гончарної школи [15]. Оскільки одним із пунктів Статуту цього закладу було вивчення творчої спадщини О. Бахматюка, тому й не дивно, що згаданий предмет майже відповідає формі одного з дискосів знаного косівського майстра. Тарілка з ледь вигнутими вінцями та опукла підставка з'єднані короткою вузькою ніжкою для зручності тримання дискоса у руці. У розписі основних частин поєднано елементи не стільки керамічні, скільки різьбярські — мотиви кіл, «стовпців», вихрових розеток в колі та коротких гілочок (Іл. 24).

Зазначу, що подібні невисокі фаянсові дискоси (h — 10; d — 25 см) на початку ХХ ст. були також серед виробів Ужгородської керамічної школи — низький стоян і тарілка великого діаметра із дещо загнутими досередини вінцями, а кривульки з крапчастими розетками в центрі та по краях і шість груп ромбів з «ріжками» у білому, брунатному і червоному кольорах на темно-зеленому тлі складають його оздоблення, яке певним чином нагадує мотиви української вишивки [3]. Можна припустити, що виготовлення предметів церковного вжитку, зокрема чаш та дискосів, могло бути одним із пунктів навчальної програми цих та інших керамічних закладів України того часу (Іл. 25).

Окрім народних майстрів, учнів та викладачів Коломийської гончарної та Ужгородської керамічної шкіл, дискоси виготовляли й на фабриці Івана Левинського. Ці чотири предмети на дні зі зворотного боку містять абревіатуру латинськими літерами «IL», що вказує на місце (фабрика Івана Левинського) та ймовірну дату їх виконання — початок ХХ століття. Як уже зазначалося, їх могли спеціально виготовити для Промислово-Літургійної виставки 1909 р. на прохання митрополита Андрея Шептицького.

Докладний мистецтвознавчий аналіз показав, що три полив'яні дискоси з цієї групи пам'яток мають подібні форми та відрізняються оздобленням, зокрема тлом (білим або зеленим), композиційними схемами на тарілках та підставках. Лише одна нижня частина дискоса не декорована, інші оздоблено мотивами кіл, півкіл, коротких вертикальних та горизонтальних смуг, зигзагоподібною смугою та кривульками. Декоративно насиченими є композиційні схеми верхніх частин

дискосів — тарілок, що позначені інваріантністю подачі та кольоровим наповненням. Орнамент на тарілках укладено або по їхньому центру, або краю, акцент зроблено на контрасті декору та білого тла:

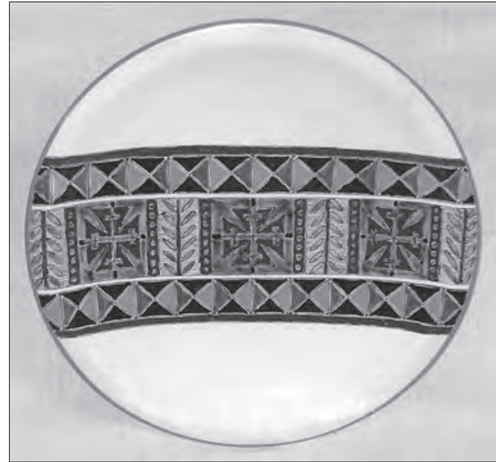
1) широка смуга з трьома парами подвійних хрестів («грецького» й «хрещатого») в квадратах, поміж якими гілочки та два ряди ромбів, проходить через центральну частину, що є водночас її діаметром та розділяє площину тарілки на декілька зон [16];

2) смугою геометричного орнаменту декоровано береги тарілки, поєднуючи при цьому мотиви скісних смуг, зигзагоподібної лінії, кіл, крапок, а центральна зона при цьому залишається без декору [17];

3) центрична композиція насичена багатьма різьбярськими мотивами, зокрема чотирираменним хрестом з розетковими прикрашеннями на кінцях; подібні розетки є й поміж його раменами, а також короткі гілочки з тюльпанами, смуги зигзагів [18].

Коли названі дискоси прикрашені геометричними мотивами, укладеними у різних композиційних варіантах, то четвертий предмет майстрів керамічної фабрики І. Левинського, окрім тла зеленого кольору, характеризується ще й вишуканим рослинним декором центричного типу — від восьмипелюсткової розетки виходять гілочки з подібними розетками та пальметками. Щоправда, розпис тарілки і ніжки не зовсім вдало гармоніюють композиційно [19]. Проте усі ці фабричні вироби із сакральною функцією відзначаються подібним формотворенням, багатим мотивним репертуаром та яскравою декоративністю колористичного ладу (Іл. 26, 27, 28).

Отож, незважаючи на те, що через недовговічність матеріалу та складну антирелігійну політику в часи тоталітарного режиму у музеях та приватних збірках збереглося небагато глиняних предметів церковного вжитку, проте й вони можуть скласти певне уявлення про їхнє функціональне призначення та мистецьку значущість. Йдеться про витвори (кивоти, дарохранильниці, потирі та дискоси) народних майстрів Львівщини, Київщини, Сумщини, Черкащини, Полтавщини, учнів Коломийської гончарної та Ужгородської керамічної шкіл, а також фаянсову та фарфорову продукцію керамічних фабрик і заводів, які діяли в Україні (завод А. Міклашевського у Волокитиному, фабрика І. Левинського у Львові, а також російське Товариство М. Кузнєцова із підприємствами в Україні).





Іл. 27, 28. Дискоси (верхня частина). Поч. ХХ ст. Фабрика І. Левинського. Львів

Деякі з цих предметів експонувалися на регіональних виставках і, можливо, майстри спеціально їх виготовляли з такою метою, інші безпосередньо призначалися для церковного вжитку, ще одні входили у програми спеціальних навчальних закладів. Витонченість форм і багатство декору надавали цим виробам вишуканості та загального яскравого сприйняття в контексті інтер'єру храму разом з хрестами, свічниками, вазами, дзбанками, тацями.

У декоруванні теракотових та полив'яних предметів переважають техніки ритування та розпис кольоровими ангобами, рідше трапляються штамповані та пластичні мотиви (наприклад, хрещаті та рослинні на виробах М. Столярчука), зображення сакрального характеру (Розп'яття, херувими, Святе Письмо, потир на чаші з Чернігівщини). Проаналізовано типові й рідкісні види керамічних виробів різного часу, вказано на їхнє місце в храмі, виділено спільні та відмінні риси у їх формотворенні та оздо-

бленні, введено у науковий обіг низку оригінальних глиняних пам’яток.

Умовні скорочення

ЗОКМ — Закарпатський обласний краєзнавчий музей
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
НМЗУГьО — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
НМІУ — Національний музей історії України
НМК — Національний музей у Кракові
НМЛ — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького
НМНАПУ — Національний музей народної архітектури та побуту України
ЧОІМ — Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського

1. ЗОКМ. ЗКМ 18327. Е 2332.
2. ЗОКМ. ЗКМ 7321. Е 648.
3. ЗОКМ. ЗКМ. 5729. Е 285.
4. МЕХП. ЕП 47492.
5. МЕХП (зб. П. Лінинського). ЕП 84245.
6. МЕХП (зб. П. Лінинського). ЕП 84306.
7. МЕХП. ЕП 46209.
8. МЕХП. ЕП 46166.
9. МЕХП. ЕП 46163.
10. МЕХП. ЕП 46164.
11. МЕХП. ЕП 68650.
12. МЕХП. ЕП 45538.
13. МЕХП (зб. П. Лінинського). ЕП 85015.
14. МЕХП. ЕП 47131.
15. МЕХП. К 5080.
16. МЕХП. ЕП 45152.
17. МЕХП. ЕП 45078.
18. МЕХП. ЕП 45077.
19. МЕХП. ЕП 45153.
20. НМЗУГьО. НД—5312.
21. НМК. MNK 5127.
22. НМІУ. К-162.
23. НМЛ. 17428. НМК 209.
24. НМЛ. 17429. НМК 210.
25. НМЛ. 23056. НМК 352.
26. НМНАПУ. КВ 1225/42. КС 8138.
27. ЧОІМ. И-5344.
28. *Боньковська С.* Художні особливості священного посуду другої пол. XVII — поч. XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка, декор / С. Боньковська // Народознавчі зошити. — 2000. — № 3. — С. 487—507.
29. *Боньковська С.* Український священний посуд XVI — першої пол. XVII ст. у контексті євхаристійного канону / С. Боньковська // Мистецтвознавство’01. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України. 2001. — С. 9—22.
30. *Боньковська С.* Священний посуд княжої доби: тектоніка, іконографія, символіка / С. Боньковська // Мистецтвознавство’02. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України. 2002. — С. 35—50.
31. *Боньковська С.* Дароносиця / С. Боньковська / за наук. ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича // Словник українського сакрального мистецтва. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006.
32. *Боньковська С.* Дарохранильниця / С. Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006.
33. *Боньковська С.* Дискос / С. Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006.
34. *Боньковська С.* Кивот дарохранильний / С. Боньковська, М. Моздир // Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006.
35. *Боньковська С.* Потир / С. Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006.
36. *Винницкий М.В.* Керамические иконостасы Товарищества М.С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX — начала XX веков / диссерт... канд... архитектуры. — Екатеринбург, 2002.
37. Вистава домашнього промислу в Коломиї під протекторатом Їх ц. к. Високости Архикн. Кароля Франца Йосифа і Архикнягині Зити в днях 21—30 вересня 1912. Катальог. — Коломия : Накладом виставкового комітету, 1912. — 32 с.
38. *Голубець М.* Мистецтво і критика в нас / М. Голубець // Неділя. — Львів, 1933. — Ч. 8. — 26 лют.
39. *Грановський О.* Українські вироби в Америці / О. Грановський // Ілюстрована Україна. — Львів, 1913. — № 4.
40. *Гуцуляк В.* «Гуцульське мистецтво». Спілка для піддержання гуцульського домашнього промислу з осідком у Косові / В. Гуцуляк // Діло. — 1922. — Ч. 43. — 21 вер.
41. Давнє українське мистецтво 12—18 століть. Каталог розширеної експозиції музею / упоряд. Членова Л.Г., Пархоменко Н.В., Довга Л.М., Івашків Г.М. — К. : Молодь, 1988. — 78 с. : іл.
42. Дискос // Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы. — М., ЛОКИД-ПРЕСС: РИПОЛ класик, 2005.
43. *Долинський Л.В.* Український художній фарфор / Л.В. Долинський. — К. : Вид-во АН УРСР, 1963. — 88 с. : іл.
44. *Долинський Л.В.* Фарфор, фаянс / Л.В. Долинський, П.Н. Мусієнко // Історія українського мистецтва: в 6-ти т. — Т. 4. Мистецтво кінця XVIII — першої половини XIX століття. — К. : Головна ред. укр. рад. енциклопедії, 1969. — С. 298—307.
45. *Дорошенко П.* Волокитин / П. Дорошенко // Столица и усадьба. Журнал красивой жизни. — 1915. — № 44. — 15 окт.
46. Дух України. 500 ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського об-

разотворчого мистецтва у Києві. — Вінніпег : Видання мистецької галереї Вінніпегу, 1991. — 320 с. : іл.
47. *Жолтовський П.М.* Метал / П.М. Жолтовський // Історія українського мистецтва: в 6-ти т. — Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. — К. : Головна ред. укр. рад. енциклопедії, 1967. — С. 377—388.
48. *Жолтовський П.М.* Метал / П.М. Жолтовський // Історія українського мистецтва: в 6-ти т. — Т. 3. Мистецтво другої половини XVII—XVIII століття. — К. : Головна ред. укр. рад. енциклопедії, 1968. — С. 341—354.
49. *Жолтовський П.М.* Художнє лиття в Україні / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1973. — 132 с.
50. Запаско Я.П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я.П. Запаско. — К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1960. — 182 с.
51. *Івашків Г.* Хрест в українській народній кераміці кінця XIX — поч. XX ст. (за матеріалами фонду народної кераміки МЕХП) / Г. Івашків // Українська хрестологія. Спеціальний випуск «Народознавчих зошитів». — 1997. — С. 109—118.
52. *Івашків Г.* Мотив «вазона» в українській народній кераміці XVI — першої половини XX ст. / Г. Івашків // Народознавчі зошити. — 2000. — № 5. — С. 860—889.
53. *Івашків Г.* До питання глиняних дискосів: форма, декор / Г. Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2007 рік. : у 2-х кн. — Львів, 2007. — Кн. I. — С. 78—84.
54. *Івашків Г.* Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX століть / Г. Івашків. — Львів, 2007. — С. 382—389.
55. *Івашків Г.* Функція, типологія та художні особливості глиняних хрестів в Україні / Г. Івашків // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 97—105.
56. *Івашків Г.* Керамічні іконостаси, рельєфи, ікони / Г. Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2008 рік. : у 2-х кн. — Львів, 2008. — Кн. II. — С. 702—709.
57. *Івашків Г.* Літургійні керамічні хрести / Г. Івашків // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ, 2009. — Вип. XIV. — С. 15—21.
58. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII—XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика / Т. Кара-Васильєва. — Львів : Свічадо, 1996. — 232 с.
59. *Клімашевський А.* Розвиток обстави інтер'єру українських дерев'яних церков до початку XIX ст. // Мистецтвознавство 2000. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 71—84.
60. *Колупаєва А.* Українська кераміка в сфері сакрального / А. Колупаєва // Записки наукового товариства ім. Шевченка. — Т. CCXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2004. — С. 231—256.
61. *Колупаєва А.* Кропильниці (хрестильниці) в західноукраїнській кераміці / А. Колупаєва // Народознавчі зошити. — 2007. — № 3—4. — С. 321—330.
62. *Колупаєва А.* До вивчення предметів з фаянсу та фарфору церковного призначення в Україні / А. Колупаєва // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 401—417.
63. *Колупаєва А.* До джерел української церковно-обрядової кераміки / А. Колупаєва // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4. — С. 635—655.
64. *Кунцлер М.* Літургія церкви / М. Кунцлер. — Львів : Свічадо, 2001. — 616 с.
65. Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. — К. : Мистецтво, 1969. — 248 с.
66. *Міщанин В.* Гончарство в селах Поставмука, Городище та Лісова Слобідка Чорнухинського району Полтавської області / В. Міщанин // Українська керамологія. Національний науковий щорічник. — Опішне, 2001. — Кн. 1. — С. 64—75.
67. Народна ікона на склі. Альбом / упоряд. О. Романів-Тріска. — Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. — 372 с.
68. *Никорак О.* Українська народна тканина XIX—XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. I. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. — С. 493—532
69. *Новицький О.* Символічні образи на ритинах київських стародруків / О. Новицький // Записки наукового товариства імени Шевченка. — Т. CXLIV—CXLV. Праці історично-фільософічної секції. — Львів, 1926.
70. *Нога О.* Іван Левинський / О. Нога. — Львів : Основа, 1993. — 78 с.
71. *Нога О.* Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / О. Нога. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. — 392 с.
72. *Овчаренко Л.* Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896—1902) / Л. Овчаренко // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1—4. — С. 134—142.
73. *Огієнко І.* Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народа (Репр. відтвор. вид. 1918 р.) / І. Огієнко. — К. : Абрис, 1991. — 272 с.
74. о. Катрій Ю.Я. Пізнай свій обряд / о. Ю.Я. Катрій. — Жовква, 1994 (?). — 486 с.
75. *Петренко М.З.* Українське золотарство XVI—XVII ст. / М.З. Петренко. — К. : Наукова думка, 1970.
76. *Петрякова Ф.С.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII — начало XX ст.) / Ф.С. Петрякова. — К. : Наукова думка, 1985. — 222 с.
77. *Петрякова Ф.* Фаянсові хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840—1850) / Ф. Петрякова //

Історія релігій в Україні. Праці ХІ-ї міжнародної наукової конференції (16—19 травня 2001 року) : в 2-х кн. — Львів, 2001. — Кн. II. — С. 336—342.
78. *Попенюк В.* Художні особливості кивотів Гуцульщини другої половини ХХ – початку ХХІ століть // В. Попенюк // Мистецтвознавство'11. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — С. 285—294.
79. *Пошивайло І.* Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти / І. Пошивайло. — Опішне, 2000. — С. 235—258.
80. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства / О. Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с.
81. *Прусевич А.* Гончарный промысел в Подольской губернии / А. Прусевич // Кустарные промыслы Подольской губернии. — К. : Типо-Литография «С.В. Кульженко», 1916. — С. 9—118.
82. *Пуряєва Н.* Словник церковно-обрядової термінології / Н. Пуряєва. — Львів : Свічадо, 2001. — 160 с.
83. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII—XX століть. Альбом / автори-упоряд. В.І. Свєнціцька, В.П. Откович. — К. : Мистецтво, 1991. — 304 с.
84. *Січинський В.* Гончарство в околиці Карпат / В. Січинський // Нова хата. — 1937. — Ч. 7.
85. *Січинський В.* Гончарство Лівобережжя / В. Січинський // Нова хата. — 1937. — Ч. 7.
86. *Спаська Є.Ю.* Старий український фарфор / Є.Ю. Спаська // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — Вип. V.
87. *Станкевич М.* Художня кераміка / М. Станкевич // Антонович Є.А, Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992. — С. 77—85.
88. *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI—XX ст. / М. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — 480 с.
89. *Сумцов М.Ф.* Слобожане. Історично-етнографічна розвідка / М.Ф. Сумцов. — Харків : Акта, 2002. — 282 с.
90. *Тарас Я.* Українська сакральна дерев'яна архітектура. Ілюстрований словник-довідник. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 584 с.
91. *Тарас Я.* Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат. Культурно-традиційний аспект. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — 640 с.
92. Українська графіка XI — початку XX ст. Альбом / упоряд. Ю. Іванченко. — К. : Мистецтво, 1994. — 328 с.
93. Церковна вистава у Львові // Діло. — 1909. — Ч. 56. — 15 (02) бер.
94. Чаша // Словник української мови: в 11-ти т. — К. : Наукова думка, 1980. — Т. XI. — 700 с.
95. *Шептицький А.* Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ з часів німецької окупації. Бібліотека Логосу / А. Шептицький. — Т. ХХХ. — Йорктон : Голос Спасителя, 1969. — 454 с.
96. *Школьна О.* Порцелянові та фаянсові іконостаси епохи модерну заводів Товариства Кузнєцових і майстерень Миргорода з українських колекцій / О. Школьна // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2010 рік. : у 2-х кн. — Львів, 2010. — Кн. II. — С. 860—868.
97. *Школьная О.* Фарфоровые и фаянсовые иконостасы эпохи историзма и модерна заводов А. М. Миклашевского, братьев Кузнецовых и мастерских Миргорода: украинские коллекции / О. Школьная // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII—XXI вв. Предприятия. Коллекции. Эксперты. 2007—2009. — Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического университета, 2010. — С. 329—342.
98. *Шмагало Р.* Сакральна функція в українській кераміці XIX — початку XX століть / Р. Шмагало // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4—5 травня 1993 р.). — Львів, 1994 — С. 77—82.
99. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. — Львів : Українські технології, 2005. — 528 с.
100. *Шпак О.* Українська народна гравюра XVII—XIX століть / О. Шпак. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 224 с.
101. *Шухевич В.* Участь русинів у промислово-літургічній виставі / В. Шухевич // Діло. — 1909. — Ч. 154. — 17 лип.

Halyna Ivashkiv

EARTHENWARE IN THE LITURGY RITUAL

The article examines some earthenware items which are used in the liturgy ritual, namely tabernacles, bowls (chalices), discoses. Their place in the sacral building and functional role have been pointed out, in addition, artistic peculiarities of these earthenware items have been determined.

Keywords: church, liturgy, ceramics, tabernacle, bowl, discos.

Галина Ивашкив

КЕРАМИЧЕСКИЕ ИЗДЕЛИЯ В РИТУАЛЕ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ЛИТУРГИИ

В статье проанализированы некоторые керамические изделия, задействованные в ритуале Богослужебной Литургии, в том числе кивоты, дарохранительницы, чаши (потыри), дискосы. Указано их место в сакральном здании и функциональное назначение, обозначено художественные особенности этих глиняных предметов.

Ключевые слова: церковь, литургия, керамика, киот, дарохранительница, чаша, дискос.



Романа МОТИЛЬ

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ТЕРАКОТИ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

У статті висвітлюються основні віхи історії розвитку теракоти на теренах України, починаючи від культури Трипілля (V—III тис. до н. е.) і до наших днів. Розглядаються етапи зародження, становлення, розквіту, згасання, часткового відродження та поступового занепаду традицій виготовлення теракотової кераміки на українських землях.

Ключові слова: історія, теракота, кераміка, традиції, Україна.

Витоки мистецтва теракоти на українських землях

Найдавніші пам'ятки глиняних виробів в Україні належать до неолітичної доби (кінець VI тис. до н. е.) [6, с. 282]. Проте появу української теракоти вважаємо за доцільне відносити до епохи енеоліту, а саме до Трипільської культури (V—III тис. до н. е.), коли з'явилася кераміка високого технологічного і художнього рівня, випалена в умовах горнового випалу (раніше глиняний посуд випалювали на відкритому вогнищі). Вперше цю думку висловив Ярослав Пастернак: «Вона (трипільська кераміка) технічно досконала, зроблена з добре відмуленої глини, ретельно випалена і цілком заслуговує на ім'я праісторичної української теракоти» [18, с. 132].

Глиняний посуд, знайдений при розкопках трипільських поселень, свідчить про велику майстерність тодішніх гончарів. До глини, що йшла на виготовлення посуду, залежно від призначення останнього, додавали різні домішки. Так, кухонний посуд робили із круто замішаної глини із домішками крупнозернистого піску, шамоту, що забезпечувало підвищену жаростійкість і найменшу деформацію його при випалі. Великі посудини ліпили стрічковим способом, без гончарного кола, менші виготовляли з єдиного шматка теж вільноруч. Перед випалом поверхню виробів загладжували, вкривали ангобом, а потім наносили орнамент [2, с. 156]. Найраніші знахідки гончарних горнів належать до трипільської культури: у середньотрипільському поселенні Жванець Хмельницької області Т.Г. Мовша відкрила шість двохярусних горнів, випал у яких давав змогу отримувати високоякісний посуд [14, с. 60].

Саме в умовах налагодженого горнового випалу, які створили трипільські гончарі, на землях України з'явилася повноцінна теракота. Її черепок, як правило, має червонувато-брунатний колір по всій товщині і відзначається міцністю та дзвінкістю. Також у трипільський період в Україні появився розпис мінеральними й земляними фарбами (ангобами), який дійшов і до наших днів [15, с. 72].

Гончарний комплекс Трипілля, доволі багатий за асортиментом, було пристосовано до потреб розвинутого землеробсько-скотарського господарства. Трипільці виготовляли величезну, порівняно з минулими часами, кількість як кухонного, так і столового багатоорнаментованого посуду. Його використовували не тільки для приготування їжі, але й для збе-



Кубок. Глина, ліплення, мінеральні фарби, розпис, теракота. Трипільська культура. IV—III тис. до н. е. Археологічний музей Інституту археології НАН України



Біноклеподібна посудина. Глина, ліплення, ритування, теракота. Трипільська культура. IV—III тис. до н. е. Археологічний музей Інституту археології НАН України



Модель глиняної будівлі. Глина, ліплення, мінеральні фарби, розпис, теракота. Трипільська культура. IV—III тис. до н. е. Археологічний музей Інституту археології НАН України

рігання харчових припасів, води, молока тощо. Окремо був посуд для культових церемоній: зооморфні та антропоморфні посудини, «моноклі» й «біноклі» тощо [4, с. 51].

Основними видами кухонного посуду були численні й різноманітні горщики, корчаги (різновид горщиків); зерновики, миски. Досить часто зустрічаються макітроподібні посудини, багато декоровані ритуванням і мальовкою.

До столового посуду трипільців відносяться кубки, «амфори», біконічні посудини із шоломоподібними накривками, кратери та біноклеподібні посудини.

Ще одним виявом мистецтва трипільців була пластика — скульптурні антропоморфні й зооморфні фігурки з глини, серед яких переважали жіночі статуетки [3, с. 151]. До культових виробів трипільців належать і глиняні моделі будівель, які реалістично зображають інтер'єр житла, храму.

Величезний інтерес становить оздоблення трипільської кераміки, яка постає вищим досягненням мистецтва епохи енеоліту. Недаремно вчені називають трипільську культуру «культурою мальованої кераміки» [9, с. 21].

Трипільські гончарі створили багату декоративно-оздоблювану систему поліхромного мальованого посуду, найголовніші принципи якої вплинули на керамічні розписи наступних епох. Складний, насичений первісним символізмом орнамент є своєрідною загадкою мистецтва Трипілля. Велику роль у ньому відіграє лінеарний малюнок, а також поліхромія розписів (білий, червоний і чорний кольори). У трипільському посуді вперше на території України започатковується поєднання складного орнаменту із зародками сюжетних та пейзажних композицій, у яких символічні форми набувають певних рис зображальності [22, с. 21]. Різноманітність форм посуду, сміливість узорів геометричного і фігурального орнаментів зробили трипільську кераміку найвизначнішим мистецьким феноменом доби енеоліту.

В епоху бронзи та в передскіфський період справжня, повноцінна теракотова кераміка на українських теренах не виготовлялась. Зустрічалися лише менш-більш близькі до неї види посуду [22, с. 104].

Вдруге після Трипілля теракотова кераміка, як самостійна велика група, з'являється на теренах України з поширенням античного гончарства [22, с. 104].

Хоча у місцевих племен теракотового посуду власного виробництва не було, та грецька колонізація Північного Причорномор'я принесла на землі Скіфії і Тавриди розвинене керамічне ремесло і тим самим підняла керамічне виробництво півдня Східної Європи на якісно новий рівень [19, с. 19—29].

З кінця VII ст. до н. е. на більшій частині українських земель поширюється імпортний посуд, виготовлений в Аттіці, на Пелепонесі, в іонійських областях Греції та безпосередньо в причорноморських майстернях. Антична кераміка другої пол. I тис. до н. е., для якої характерними є пропорційно вивірені форми з чітким членуванням складових та лаконічним силуетом зустрічається на скіфських пам'ятках аж до Києва та верхів'я Сули [22, с. 23].

В античних полісах Північного Причорномор'я місцеві майстри відтворювали звичні для греків типи посуду: червоноглиняний (теракотовий) і сіролощений (димлений) посуд, чорнолакову і мальовану кераміку. За якістю вона дещо поступалася імпортній, але це було зручне гончарське начиння. Теракота, виготовлена у майстернях Тіри, Танаїсу, Борисфену, Ольвії, Херсонесу також вивозилася до Скіфії і суміжних земель [22, с. 25]. Античні впливи відобразилися у наслідуванні в ліпній кераміці місцевих племен деяких гончарних форм, таких як амфори, кубки, диноси, лекіфи, миски та інші [1, с. 8]. Розвиток прогресивних традицій під впливом гончарства античного світу сприяв формуванню певного стилю у кераміці місцевих племен і підіймав її на вищий щабель. І хоча місцева теракота не досягла таких висот, як привізна грецька, проте вона залишила помітний слід у мистецтві виробництва кераміки на українських землях, а найвагоміші прогресивні досягнення отримали подальший розвиток у наступні епохи. Цілком можливо, що на території України традиція виготовлення теракотового посуду з античних часів не переривалася [22, с. 104].

Традиції слов'янської теракотової кераміки

Серед культур пізньоримського часу особливо високим художнім рівнем відзначається поруч із димленою і теракотова кераміка Черняхівської культури (II—V ст. н. е.). Прогресивний вплив на розвиток гончарства здійснила поява ручного гончарного круга. Посудини, створені на гончарному крузі, відзначалися тонким черепком, а також багатством і



Шоломоподібна накривка. Глина, ліплення, мінеральні фарби, розпис, теракота. Трипільська культура. IV—III тис. до н. е. Археологічний музей Інституту археології НАН України



Глиняний посуд трипільців. Глина, ліплення, теракота. Трипільська культура. IV—III тис. до н. е. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. Експозиція



Горщик ранньозалізного часу. Глина, ліплення, теракота. Тернопільщина. VII—VI ст. до н. е. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. А 3319



Посудини епохи бронзи. Глина, ліплення, теракота. с. Кудлаївка Новгород-Сіверського р-ну Чернігівської обл. Друга пол. III — поч. I тис. до н. е. Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського. Експозиція

вишуканістю форм. Їх оздоблювали рельєфом і штампованими візерунками у вигляді кружалець, трикутників, ромбів тощо. Це, в основному, кухонний і столовий посуд (горщики, глечики з однією чи двома ручками, миски з ребром, баньки і баклажки), а також ритуальні посудини, які виготовляли з особливою ретельністю та оздоблювали загадковими мотивами-символами. На думку дослідника Б.О. Рибакова таємничі знаки на чаші з Лепесівки та глечику з Ромашівки є не просто прикрасами, а найдавнішим східнослов'янським календарем, що містить основні місяці хліборобського циклу [23, с. 77—80].

Після падіння Західної Римської імперії по всій Європі розпочався період кризи, що певною мірою позначилося на рівні матеріального виробництва, в тому числі і керамічного. Кераміка вже не мала ні у формах, ні у декорі такого художнього потенціалу, як у попередній період. Майже зникають традиції високохудожньої черняхівської кераміки, спостерігається згасання ремісничого виробництва, зниження якості технології, звуження типології та мистецької виразності виробів, спрощення візерунків. Для ранньослов'янського посуду характерними є переважання горщикоподібних форм, ощадливі засоби декору, в основному у вигляді заглиблених прямих та хвилястих ліній. Асортимент посуду також неширокий (окрім горщиків — миски, макітри, сковорідки). На думку багатьох дослідників, у V ст. н. е. гончарний круг зникає на всій східнослов'янській території і повертається лише в кінці IX — на початку X століття. Цей процес занепаду частково можна пояснити виникненням деревообробного токарства і витіснення глиняних виробів дерев'яним посудом.

Теракотові вироби Княжої доби і післямонгольського періоду

У період Київської Русі виробництво керамічного посуду поступово зростає і стає чи не найпоширенішим ремеслом у Давньоруській державі. Асортимент посуду розширюється і складається з п'яти основних типологічних груп: корчаги для зберігання зерна, миски, горщики, кухлі та глечики.

Спочатку виготовляли обидва види посуду: ліпний і кружальний, але з X ст. починає переважати гончарне виробництво (особливо в містах). Основна форма посуду — стрункий горщик із злегка звуженим горлом і розхиленими вінцями. Орнамент здебільшого ритований з прямолінійних і хвилястих ліній, іноді штампований, як пережиток із ранньослов'янських часів. Після формування й просушування посуд випалювали у спеціальних печах-горнах. Випалювали керамічні вироби і в печах, проте в них стінки посудин пропікались не на всю товщину, а горн давав більш сильний і рівномірний випал. Більш досконалий горновий випал застосовували переважно міські ремісники [22, с. 89].

Починаючи з XI ст. усю кераміку робили вже на гончарному крузі. На виробах появляється непрозора, а згодом і прозора полива, у наступних століттях виробництво полив'яної кераміки збільшується, що поступово витісняє продукцію простих неполив'яних виробів. Розширюється асортимент посуду, що складається з корчаг для зберігання зерна, мисок, горщиків, кухлів та глечиків.

Посуд періоду XII—XIII ст., виготовлений на ножному гончарному крузі, відзначався багатством та різноманітністю форм і оздоблювався переважно геометричними візерунками, рисунком з горизонтальних ліній по плічках, хоча побутувала і неорнаментована кераміка. Типовими були корчаги і глеки з більш низькою і прямою шийкою; для галицько-волинських земель і Західної Київщини характерні глечики з валиком на шийці. Миски зустрічаються рідше — з поширенням токарного верстату столовий посуд виготовляли з дерева [12, с. 13]. Сковорідки, що мали форму круга із загнутими вверх краями, притаманні для раннього пері-

оду Русі і на пам'ятках XII—XIII ст. не зустрічаються (в той час відомі вже металеві пательні). Кубки мали вигляд невеликих низеньких посудин з одною ручкою. Трапляються покришки циліндричної чи конічної форми, що згідно розмірів належали невеликим горщикам і глечикам.

У період монгольської навали з XIII ст. ремесло у містах, в тому числі і гончарство, занепало. Істотних змін у сільському гончарстві не відбулося — воно не зазнало знищення, сільські гончарі, як і все хліборобське населення, не припинили виробництва і пронесли свої традиції у наступні віки [12, с. 13]. Народні умільці з селянського середовища йшли у міста, які відбудовувались і розвивалися.

Для української кераміки післямонгольського часу характерне повсюдне запровадження швидкообертового ножного гончарського круга, що остаточно витіснило ручне ліплення посуду. Цей круг мав особливу конструкцію і звався він шпицевий, шленський або шестерня.

Випал робили у двохярусному горні давньоруського типу (який в свою чергу походить від пізньоримських гончарних печей). Усі ці факти свідчать про вдосконалення технології виробництва, а це дало змогу створювати тонкостінний посуд нових форм: змінюється силует горщиків — вони стають ще ширшими і отримують тісно припасовану покришку. Основні типологічні групи теракотових виробів цього періоду — горщики, дзбанки, миски, кухлики та ін. — мають все ті ж найменування виробів, що були в Київській Русі. Однак типів в окремих групах значно більше. Для прикладу візьмемо групу мисок. До неї належали, крім, власне мисок, полумиски, «крилаті миски», мисочки, рідше великі миси [27, с. 197].





Античні амфори. Глина, гончарний круг, теракота. Друга пол. I тис. до н. е. Національний заповідник «Херсонес Таврійський», м. Севастополь. Фото Оксани Шпак

Керамічне виробництво XIV—XVIII століть

У XIV ст. переважно виробляли димлений посуд для приготування страв, хоча є приклади виготовлення дешевого і зручного теракотового посуду. Його прикрашали лощенням та рельєфними узорами, які стають більш вишуканими і складнішими.

Композиційна схема стрічкового декору посуду нічим не відрізнялася від композицій попередньої епохи: орнамент певної ширини розташований у верхній частині виробу. Починають переважати горизонтальні рівні та хвилясті гравіровані лінії, майже зникають вертикальні елементи. Нова технологія виробництва стала передумовою нової техніки оздоблення, що передбачала швидкий розпис сирого, ще не зрізаного з круга предмета. Податливі стінки горщика вкривали витискуванням за допомогою штампика-кілочка, орнаментального валика чи зубчатого коліщатка простих мотивів: смужок, зірочок, кружалець з промінчиками, зубчиками, кривульками, листочками тощо.

У другій половині XIV ст. в Україні відбувається процес зародження кахлярства. Хронологічна послідовність кахель на українських теренах окреслюється так: горщикоподібні кахлі (друга пол. XIV—



Посуд давньоруського періоду. Глина, гончарний круг, теракота. X—XIII ст. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. Експозиція



Давньоруська посудина. Глина, гончарний круг, теракота. XI ст. Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського. Експозиція

XVI ст.), мископодібні — на галицько-волинських землях (друга пол. XV—XVI ст.), на київських, чернігово-сіверських (початок XVI—XVII ст.) [11, с. 76]. На зламі XV—XVI ст. в Україні з'являються ранні плиткові кахлі — рельєфні, теракотові [11, с. 94]. Декор ранніх плиткових кахель — рельєф, що є завершеною композицією, замкненою у межах однієї плитки. Природна шорстка фактура неполив'яного черепка м'яко підкреслює гру світла й тіні рельєфних орнаментацій. Усі кахлі XV — початку XVI ст. — теракотові, а вкриті зеленою поливою переважно відносять до привізної кераміки [11, с. 89].

У XV—XVI ст. на українських землях міські ремісники, а серед них і гончарі, об'єднуються у цехи, що значно покращує якість виробів. Найдавніші гончарські цехи постали на західноукраїнських землях у XV ст. і пізніше поширились по всій Україні [25, с. 10]. З цієї пори цехові статути чітко регламентували навчання гончарів, ступінь кваліфікації, кількість майстрів і підмайстрів, виробів, що виготовляються і таке інше. Сільські і міські домашні промисли мали дещо вільніші можливості.

Посуд XV ст. вражає різноманітністю форм глечиків, кухлів, свічників тощо. Саме в цей час полив'яний посуд поступово витісняє традиційний неполив'яний — починають вживати свинцеву поливу зеленого і жовтого кольорів, для якої потрібен окислюючий вогонь. Спочатку нею вкривали лише внутрішні стінки посуду, а лицеву сторону прикрашали вишуканими геометричними орнаментами. Згодом на зміну ритованим прикрасам приходить поліхромний рослинний розпис.

Тоді як міські ремісники охоче сприймали нововведення, необхідні в тогочасному побуті, сільські ж гончарі залишались прибічниками давніх традицій. Незважаючи на значні зміни у технологічному процесі, тісні зв'язки з іншими країнами, народні майстри дбайливо зберігали форми посуду, зокрема миски та горщики, вироблені у XII—XIII століттях. Так, наприклад, миски, виявлені в культурному шарі XV ст., хоч і сформовані на ножному гончарському крузі, проте їх пропорції нагадують давні ліпні: широке днище (майже половина всього діаметру), злам на тулубі, стоячі вінця й вухо.

Датовані зразки кераміки середини XVI ст. мають форму дзбанків з основою, яка звужуючись переростає в ніжку, що плавно з'єднується з пуком. У цей період також є характерним витискання орнаментальних смуг на горщиках і глечиках, на вінцях макітер і берегах мисок. Міські, та особливо сільські гончарі, продовжують виготовляти дешевші масові неполив'яні вироби. Їх орнамент нагадує графічні мотиви вишивок: це смуги ромбів чи квадратів, що ритмічно поділені рисками. Часто візерунок складається зі смуги широких зубців, що поєднуються з дрібненькими зубчиками чи ямками.

У кінці XVI ст. керамічний посуд починають декорувати новими техніками — ріжкуванням і фляндруванням, що посилило процес витіснення непо-

лив'яного посуду мальованим. На противагу цьому явищу, саме тоді в Україні значного поширення набув такий спосіб оздоблення теракотової кераміки як «описка» — розпис білою, вохристою, рудою або брунатною фарбою за допомогою гусячого пера. Внаслідок використання різноманітних елементів декору та методів їх поєднання, гончарі часто досягали багатства орнаментальних композицій, про що свідчать численні керамічні пам'ятки з Львівщини (Жовкви, Потелича, Комарного) [13].

На початку XVII ст. переважали форми посуду, поширеного у XVI ст., а подекуди, наприклад, на Чернігівщині, і в формі, і у декорі ще утримувалися традиції старослов'янської кераміки [16, с. 326]. Іноді на теракотовому посуді можна побачити історичні написи. Прикладом є червоноглиняна банька із Чернівецького обласного краєзнавчого музею, у нижній частині тулуба якої вигравірувано: «ЦРХЧД (1694) ИМЬНЪМЪ ИХЪ <Бога> МОЛИТИСЯ СПАСИ НАС <Боже> ОТЪ ПОГРОМА ТОУРКОУ» [29], що свідчить про виготовлення посудини в часи турецьких набігів на Україну.

Новітні археологічні дослідження дають підставу стверджувати, що на заході України, у Лаврському городищі [24, с. 129—133], в Полтаві [28, с. 54—60] вже в першій пол. XVII ст. була складна орнаментація різнобарвними ангобами теракотового посуду (іноді по світлій обмазці). З другої пол. XVII ст. виробництвом мальованої кераміки вже займаються і сільські гончарі. Неполив'яна кераміка того часу знаходила збут у сільського населення, середніх верств міських жителів і міської бідноти.

У XVIII ст. у зв'язку із поширенням фаянсових мануфактур в Україні простий неполив'яний посуд вживали переважно селяни і малозаможні прошарки міського населення. Більшим попитом нерідко користувалися привозні вироби, що відрізнялися від місцевих кращою якістю і багатством розписів. Ці умови примушували гончарів вдосконалювати ремісничу майстерність, так як від цього залежав їх добробут. Можливо, саме тому у XVIII ст. починають застосовувати веретенний ножний гончарний круг з рухомою віссю без шпиць, який протягом XIX ст. повністю витіснив так званий шленський (шпицевий). Асортимент виробів розширюється — з'являються вазони та носатки — посуд, який крім отвору для наливання рідини має ще додатковий для виливання.



Візантійська амфора. Глина, гончарний круг, теракота. Із розкопок Новгород-Сіверського городища Чернігівської обл. XI—XII ст. Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського. Експозиція

Саме в той час зафіксований розквіт рясних візерунків, зникає різниця між сільським і міським гончарством — і в містах, і в селах виготовляли речі однакові за технічними і художніми якостями.

Форма виробів XVIII ст. має виразну характеристику: широкий пук (тулуб), вузьке денце і ще вужче горло. Пук із горлом з'єднується пластичним вухом. Зустрічаються і невеликі покришки, щільно допасовані до горла. Виробництво посуду в цей період набуло вищого рівня розвитку. Вдосконалилися технічні прийоми та засоби художньої виразності. У цей період створюються гончарські цехи у Києві, Василькові, Чернігові, Батурині, Смотричі, Коломиї, Хусті, Полтаві, Миргороді та інших містах і містечках.

Одним із найбільших центрів гончарного виробництва був Київ. Київські майстри виготовляли високовартісну продукцію. На відміну від Києва гон-



Корчага. Глина, гончарний круг, теракота. Із розкопок в м. Любечі Чернігівської обл. XI—XII ст. Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського. Експозиція



Кахля. Глина, відтискання у формі, теракота, с. Підгороддя Івано-Франківської обл. XVI ст. МЕХП. ЕП 83871



Люльки. Глина, відтискання у формі, теракота, с. Струсів Теребовлянського р-ну Тернопільської обл. XVIII ст. Тернопільський обласний краєзнавчий музей

чарні осередки Василькова, Дибинців, Білої Церкви, Чернігова, Батурина, Переяслава та ін. задовольняли посудом бідних ремісників та селян. Їх вироби були простішими й дешевшими, розписані кольоровими ангобами.

Архівні матеріали засвідчують, що вже в кінці XVII ст. виробництво посуду у київських гончарів не відігравало головної ролі — вони спеціалізувались на виробництві печей і груб [17].

1742 р. у гончарному цеху Києва окремо були «поливники» [7, с. 25]. Це свідчить, що не всі майстри використовували поливу, а були й такі, що виготовляли неполив'яний посуд.

Інтенсивний розвиток українського керамічного виробництва протягом XVII—XVIII ст. у кінці XVIII ст. змінюється його занепадом, що виявилось у погіршенні технічних характеристик виробів та спрощенні декорування. У XVIII ст. за іспит можна було відкупитися певною сумою, що негативно впливало на якість продукції. Це, як значний розвиток ярмарків, призвело до згасання діяльності цехів [7, с. 25].

Українська теракотова кераміка XIX — початку XXI століття

Утвердження капіталістичних відносин, скасування кріпацтва та поява широкої мережі ярмарок в Україні сприяли стрімкому розвитку народних художніх промислів, зокрема сільського гончарства. Міське цехове ремесло переживало кризовий стан, який призвів до його занепаду — у 1873 р. цехові інституції були скасовані. Сільські гончарі дістали право вільного виходу на ринок на рівних умовах з міськими. Майстри сіл і невеликих містечок активно перейняли досягнення великих міст і поступово випередили їх щодо кількості та іноді якості виробів [10, с. 111]. Розвиток капіталізму та майнове розшарування на селі зумовили таку ситуацію, що домашні промисли стали одним із засобів існування певної частини українських селян [30, с. 241]. На початку XX ст. до заняття гончарним промислом селян спонукало малоземелля. Ремеслом, в першу чергу, займалися ті, в кого були неродючі ґрунти, або ті, хто зовсім не мав землі [8, с. 7]. Процес відділення ремесла від сільського господарства призвів до збільшення числа гончарів. Але зі збільшенням кількості майстрів по селах росло їх зубожіння.

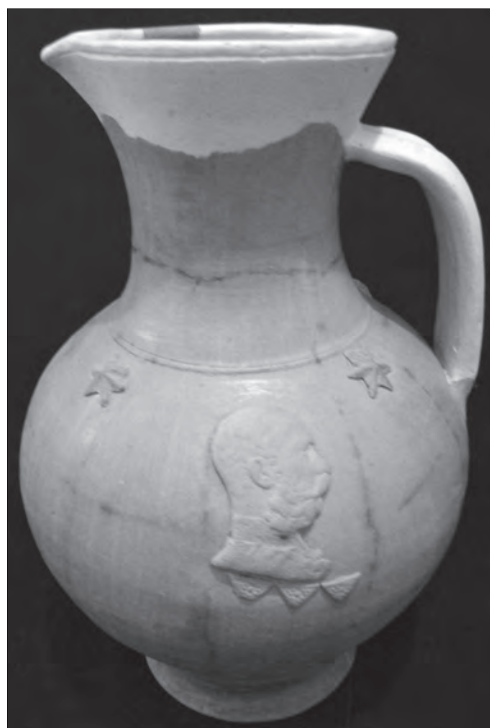
Доволі масове виробництво кераміки не могло не відобразитись на розвитку якостей теракотових виробів. Незважаючи на те, що у XIX ст. гончарі застосовували набагато скромнішу орнаментику, ніж майстри XVII ст., але й цими засобами вони створили велике розмаїття декоративних образів посуду [22, с. 106]. Однак уже на рубежі XIX—XX ст. кустарний промисел зазнав конкурентного тиску з боку фабричного керамічного виробництва і металообробної промисловості, які масово виготовляли досить дешеву фаянсову і фарфорову продукцію [27, с. 199].

Разом з тим демократична інтелігенція чимало зробила для піднесення престижу народної кераміки. Засновуються навчальні заклади гончарства в Коломиї (1876), Товстім (1886), Миргороді (1896), Глинську (1908), Опішному (1912) та інших. У Галичині ентузіасти-колекціонери формували збірки народних виробів, які згодом лягли в основу кількох музеїв, зокрема Національного музею ім. А. Шептицького у Львові та Львівського музею етнографії та художніх промислів. Товариства сприяння народному мистецтву влаштовували виставки, піклувалися про збут творів. Усі ці заходи частково пригальмовували занепад гончарного промислу, але не зупинили його.

У XIX ст. в Україні кожен район гончарного промислу мав власні художні особливості виробів, які залежали від природних якостей матеріалів, технологічного рівня виробництва, локальних традицій тощо. Майже кожен осередок представлений провідними майстрами з яскравою творчою індивідуальністю. Було багато центрів, у яких поруч з полив'яними виробами виготовляли і неполив'яний керамічний посуд: Канів на Черкащині, Миколаїв на Львівщині, Микулинці на Тернопільщині, Бар на Вінничині, але були й такі, що спеціалізувались лише на виготовленні теракотової кераміки, наприклад, Кульчин на Волині, Шпиколоси, на Львівщині, Гуда та Драгове на Закарпатті, Плахтянка на Київщині, Городище й Хомутець на Полтавщині, та інші [27, с. 199]. Занепад гончарного ремесла спостерігається на межі XIX—XX ст., коли глиняні вироби все більше витісняє фаянсовий, порцеляновий та металевий посуд. Прагнучи витримати цю конкуренцію, деякі ремісники зі старих гончарних центрів досягли високого рівня майстерності.



Дзбанок. Глина, гончарний круг, «описка», теракота, с. Рахманів Шумського р-ну Тернопільської обл. Кін. XIX ст. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. СКФ-346 КН 19275

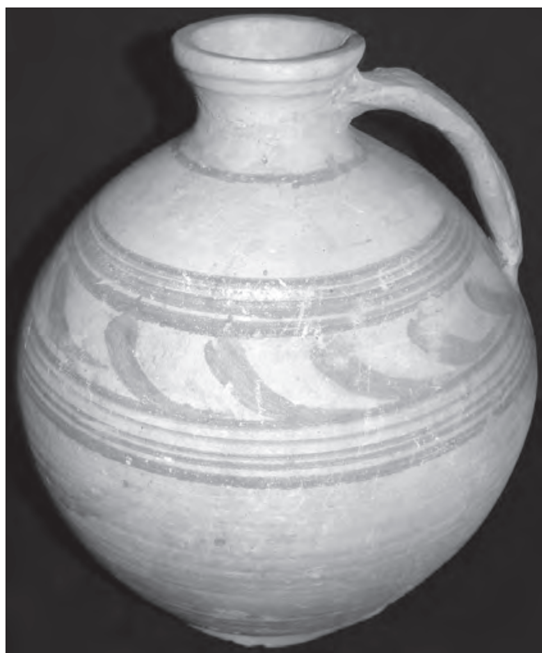


Дзбан. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. Знайдено в с. Великий Товщів Теребовлянського р-ну Тернопільської обл. XIX ст. Музей народної архітектури і побуту у м. Львові. АП 14821 Г1347

У кінці XIX — на поч. XX ст. національно-свідома інтелігенція вживала певних заходів для підтримки гончарного промислу: відкриття навчальних закладів гончарства; організація виставок, збиральницької і науково-дослідницької діяльності; піклу-



Глечик з хрестиком. Глина, гончарний круг, «описка», теракота. Чернігівщина. Поч. XX ст. Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського. ЧІМ-И-6060



Банька. Глина, гончарний круг, «описка», теракота, с. Бегенів Рівненського р-ну Рівненської обл. Середина XX ст. Музей народної архітектури і побуту у м. Львові. АП 5679 Г481

вання про збут виробів і тому подібне. Саме межа XIX—XX ст. стала піком розвитку народного гончарства в Україні. На цей час дослідники зафіксували найбільшу кількість гончарних осередків (більше 700) з чисельністю гончарів у них від одного до 400 осіб [21, с. 72]. Зеніт гончарної культури прикметний і найширшим асортиментом, і найвищими художніми достоїнствами глиняних виробів [21, с. 72]. Однак, з часом і ця продукція почала витіснятися фабричною.

Крім того, мали місце ще й інші причини падіння гончарства, такі як дорожнеча сировини, примітивність знарядь виробництва, відсутність оборотних коштів і дешевого кредиту, неорганізованість збуту. Зменшилось число майстрів, а разом з ним зникала і конкуренція в середовищі гончарів, яка була одним із важливих чинників, що забезпечували високі художні якості виробів. Спрощення форм і втрату декоративних достоїнств саме теракотового посуду на Ніжинському базарі відзначала у своєму щоденнику дослідниця чернігівського гончарства Євгенія Спаська: «Посуда вся скучная, однообразная, почти ничем не украшенная, сортов мало: от прежнего богатства — осталось лишь несколько приятных форм да всегда красивые цвета обожжённой глины. С каждым моим приездом в Нежин глиняная посуда нежинских гончаров становится всё проще и хуже» [26, с. 343—373].

У 20-ті рр. XX ст. українські гончарі виготовляли здебільшого столовий і кухонний посуд. Захоплення західних областей України Польщею (1920—1939), занепад промисловості стимулювали розвиток гончарства. Домашнє виготовлення начиння змінилося дрібногуртовим виробництвом. Але зі збільшенням кількості майстрів по селах росло і їх зубожіння. Гончарі мали чи не найнижчі заробітки у порівнянні з ремісниками інших професій.

У 1920-х рр. на західноукраїнських землях почали виникати художньо-промислові кооперативи. У 1925 р. в Чорткові «Союзом Українок» було організовано кооператив «Українське народне мистецтво». Однойменне товариство було створено і у Львові, а також було відкрито майстерню «Гуцульське мистецтво» у Косові та відновлено діяльність львівських товариств «Труд», «Товариство руських ремісників», «Зоря». Ці кооперативи не тільки постачали на ринок свою продукцію, а й брали

активну участь у художньо-промислових виставках, а іноді виступали їх організаторами. Зокрема, за їх участю твори українського народного мистецтва (у т. ч. й кераміки) експонувались у Парижі (1925), Нью-Йорку (1927), а також у Львові, Перемишлі, Дрогобичі та інших містах [6, с. 4]. Однак і ці ініціативи не змогли протистояти занепаду гончарного виробництва.

Значної шкоди гончарству нанесла примусова колективізація. Різко скоротилася кількість ремісників-кустарів, бо усі селяни повинні були працювати в колгоспах. Негативний вплив на чисельність гончарів спричинив і голодомор 1933 р. у східних областях України, а також мобілізація населення під час II Світової війни та політичні репресії.

Певного пожвавлення ремесло набуло у повоєнні десятиліття XX ст.: нестача вжиткового посуду спричинилася до відновлення виробництва мальованої кераміки в Опішному, Василькові, Валках. Створювали гончарні артілі в давніх осередках — Дибинцях, Барі, Бубнівці, Адамівці, Смотричі, Косові та ін. Водночас майстри недорогих, але зручних у користуванні неполив'яних виробів здебільшого працювали самостійно, не були залучені до діяльності гончарних підприємств. Вони самі вирішували всі труднощі гончарської справи, починаючи від заготівлі глини і закінчуючи збутом продукції. У 50—60-х рр. XX ст. на західноукраїнських землях ще діяло багато осередків кераміки: Пістинь і Кути Івано-Франківської, Шпиколоси Львівської, Гончарівка Тернопільської, Кульчин і Рокита Волинської областей та інші. Менше діючих центрів збереглося у східних областях: Плахтянка на Київщині, Пастирське на Черкащині, Царівка на Житомирщині, Олешня на Чернігівщині. У цих осередках не створювали нової гончарної естетики, тут найдовше «законсервувалися» традиційні локальні форми.

У 1960—1970-ті рр. на стан гончарного промислу вплинула низка негативних факторів, що спричинилися до поступового, але неухильного його занепаду. Значне зростання темпів індустріального виробництва, збільшення кількості промислових підприємств спричинили відтік рук із гончарного промислу: усе більше гончарів та їх дітей ставали робітниками на фабриках і заводах, захоплювалися новітніми соціальними перспективами. Починаючи з 1970-х рр. у приміських селах уже рідко користуються печами, їжу готують переважно на газових плитах, тому попит на горщики, глечики та інші гончарні вироби поступово зменшується. Суттєвий вплив на занепад гончарства справило широке застосування в побуті фаянсового, порцелянового та металевого посуду. А ще складнощі з паливом, великі податки, штрафи, заборона індивідуальної торгівлі — усі ці фактори призвели до скорочення чисельності гончарів. Частина майстрів зовсім залишає ремесло, а незначна кількість займається ним лише у вільний від основної роботи час. У кінці 1980-х рр. діючі гончарні були лише в одиничних осередках.



Василь Бардачевський. Декоративна таріль. Глина, гончарний круг, розпис ангобами, теракота, с. Товсте Гусятинського р-ну Тернопільської обл. 1993 р.

Занепад і відмирання давніх гончарних центрів — це загальноєвропейська закономірність нашого часу. У європейських країнах гончарство вже з другої пол. XX ст. втратило ознаки колективної творчості. Аналогічну ситуацію спостерігаємо на межі XX—XXI ст. і в нашій державі: «На сьогодні в Україні немає жодного осередку, де б заняття гончарством мало ознаки промислу (масовість за кількістю задіяних осіб, значущість в економіці осередку, товарний знак виробництва» [20, с. 11]. У поодиноких, ще жевріючих колишніх гончарських центрах працюють два-три майстри. Сьогодні виробництво гончарних творів трансформувалося в приватну гончарну практику окремих майстрів і художників-керамістів.

Надбання української теракотової кераміки стали джерелом натхнення для сучасних митців. На давніх традиціях теракоти базується творчість багатьох народних майстрів і художників-професіоналів. Це Надія Козак, Володимир Онищенко (Київ), Ольга

Винниченко, Уляна Ярошевич, Тарас Левків, Ольга Безпалків, Леся Рось (Львів), Сергій Радько (Опішне), Петро Мось (Харків), Оксана Смеречинська-Мартинович, Дмитро Каганюк, Ліда та Андрій Улясницькі (Червоноград), Валерій Ленартович (Луцьк), Олександр Ковальов (Валки) та інші.

Отже, традиції української теракоти, хоча й повільно, але продовжують розвиватися. Значною мірою цьому сприяють проведення Всеукраїнських та Міжнародних симпозіумів гончарства, де митці спілкуються і обмінюються досвідом.

Простежуючи історію української теракотової кераміки, приходимо до висновку, що тривалий період її розвитку позначений етапами зародження, становлення, розквіту, згасання, часткового відродження і поступового занепаду.

До згасання традицій української теракоти значною мірою спричинилися політичні, соціальні фактори, технічний прогрес, що призвели до руйнування традиційних ремесел, наслідки чого ми відчуваємо сьогодні.

Впродовж усієї історії розвитку теракотова кераміка була народною за видами форм і орнаментальних мотивів, естетичними цінностями і соціальним статусом виробників та споживачів, так як вона задовольняла повсякденні побутові потреби простого люду.

За період існування теракоти на теренах України у ній виробились і вкорінилися місцеві традиції, які значною мірою відображають етнічну специфіку, рівень культури, естетичні смаки й особливості сприйняття, що дає підстави вважати її українською за суттю, а не лише географічно локалізованою.

Спадщина давньої теракоти стала тим стрижнем, на якому згодом розвинулися мистецькі засади української мальованої кераміки, також вона є підґрунтям творчої практики сучасних народних майстрів та художників-керамістів.

1. *Бандуровський О.В.* Давньогрецький імпорт у Придніпровському Лівобережному Лісостепу у другій половині VII—III ст. до н. е. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.04 «Археологія» / О.В. Бандуровський. — К., 2004. — 20 с.
2. *Бібіков С.М.* Ранній етап трипільської культури / С.М. Бібіков // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — С. 150—165.
3. *Бурдо Н.* Сакральний світ трипільської цивілізації / Наталія Бурдо. — К. : Наш час, 2008. — 296 с.
4. *Відейко М.Ю.* Трипільська цивілізація. / М.Ю. Відейко. — К. : Наш час, 2008. — 160 с.
5. *Гургула І.В.* Народне мистецтво західних областей України / І.В. Гургула. — К., 1966. — 77 с. : іл.
6. *Даниленко В.М.* Неолітична епоха / В.М. Даниленко // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 449 с.
7. *Данченко Л.С.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Леся Данченко. — К. : Мистецтво, 1974. — 199 с. : іл.
8. *Ионов Н.Ф.* Гончарный промысел Киевской губернии / Н.Ф. Ионов // Кустарная промышленность в Киевской губернии. — К., 1912. — С. 7.
9. *Кандиба О.* Галицька мальована неолітична кераміка / Олег Кандиба. — Прага, 1928.
10. *Клименко О.* Гончарство / О. Клименко, Г. Сержант, Г. Істоміна // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Мистецтво XIX століття. — Т. 3. — К., 2009. — С. 109—164.
11. *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV — початку XX століть: Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість / Агнія Колупаєва. — Львів, 2006. — 384 с.
12. *Лащук Ю.П.* Декоративно-прикладне мистецтво на території України в період первіснообщинного ладу і Древньої Русі. Кераміка / Ю.П. Лащук // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / за загальною редакцією Я.П. Запаска. — Львів, 1969. — 190 с.
13. МЕХП (збірка П. Лінинського) ЕП. 84231, 84232, 84234.
14. *Мовша Т.Г.* Гончарный центр трипольской культуры на Днестре [Хмельниц. обл.] / Т.Г. Мовша // Советская археология. — 1971. — № 3. — С. 228—234.
15. *Мотиль Р.* Трипільська культура як мистецький феномен доби енеоліту / Романа Мотиль // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1—4. — С. 71—80.
16. *Мусієнко П.Н.* Кераміка / П.Н. Мусієнко // Історія українського мистецтва : в 6-ти т. — К., 1968. — Т. 3. — С. 322—335.
17. *Омельченко Ю.* Українська наддніпрянська кераміка XIV—XVIII ст. / Ю.А. Омельченко, І.Б. Тесленко, Л.В. Чміль. — К., 1994. — С. 11—16.
18. *Пастернак Я.* Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами / Ярослав Пастернак. — Торонто, 1961. — 400 с.
19. Первобытная периферия классовых обществ до начала великих географических открытий. — М. : Наука, 1978. — 303 с.
20. *Пошивайло О.* Гончарство як індикатор етносу спільних пріоритетів / Олесь Пошивайло // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 4 (14). — С. 7—19.
21. *Пошивайло О.* Наростання кризових явищ у гончарстві України Олесь Пошивайло / Олесь Пошивай-

ло // Опішнянська мальована миска другої половини XIX — початку XX століття (У зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі). — Опішне : Українське народознавство, 2010. — 632 с. : іл.
22. *Романець Т.А.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки / Т.А. Романець. — К. : Просвіта, 1996. — 129 с.
23. *Рыбаков Б.А.* Календарь IV в. из земли полян / Б.А. Рыбаков // СА. — 1962. — № 4. — С. 79—84.
24. *Сиром'ятніков О.* Пізньосередньовічна українська кераміка Києво-Печерської Лаври / О. Сиромятников, С. Балахін // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. — К., 1995. — С. 129—133.
25. *Січинський В.* Ренесанс української кераміки / Володимир Січинський // Нова хата. — 1936. — № 7—8.
26. *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині; уривки з щоденників, рр. 1921—1926, головним чином про гончарство чернігівське / Євгенія Спаська // Українське гончарство : Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. — Опішне, 1995. — Кн. 2. — С. 343—373.
27. *Станкевич М.Є.* Художня кераміка / Михайло Станкевич // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 77—85.
28. *Ханко О.В.* Полтавський гончарський осередок у контексті новітніх археологічних досліджень / О.П. Ханко // Археологічний літопис Лівобережної України. — 2000. — Ч. 1—2 (7—8). — С. 54—66.
29. ЧОКМ 1234. ІІ 776.
30. *Шухевич В.* Гуцульщина / Володимир Шухевич. — Львів : НТШ, 1901. — Ч. 2. — С. 241—245.

Romana Motyl

ON DEVELOPMENT OF TERRACOTTA CRAFT IN UKRAINIAN TERRITORIES: THE HISTORICAL SURVEY

The article has thrown some light upon milestones in historical development of terracotta objects in Ukrainian territories, a process that has lasted from the Trypilia epoch (5000—3000 B.C.) to nowadays. In the study have been explored and presented all the main stages of the terracotta craft, i.e. its origin, growth, blossoms, dying away, partial revival and gradual decadence of the ancient traditions of ceramic artistry in Ukrainian lands.

Keywords: history, terracotta, ceramics, traditions, Ukraine.

Романа Мотыль

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ТЕРРАКОТЫ НА ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ

В статье изображены основные вехи истории развития терракоты на территории Украины, с начала культуры Триполья (V—III тыс. до н. э.) до наших дней. Рассматриваются этапы происхождения, становления, расцвета, угасания, частичного возрождения и постепенного упадка традиций изготовления терракотовой керамики на украинских землях.

Ключевые слова: история, терракота, керамика, традиции, Украина.



Лариса ГАВРИШ

ПІВДЕННИЙ РЕГІОН ЗБУТУ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ ОПІШНЯНСЬКИХ ГОНЧАРІВ

У статті розглядається оптовий спосіб збуту глиняних виробів опішнянських гончарів скупникам, які займалися подальшим перепродажем товару на Півдні. Дослідження охоплює часовий проміжок від останньої чверті XIX до першої третини XX століття.

Ключові слова: Опішне, опішнянські гончарі, Катеринославщина, Херсонщина, Ростов-на-Дону, глиняні вироби, скупники, чумаки, горшковози, оптовий спосіб збуту.

Опішне в останній чверті XIX — першій третині XX ст. було одним з найбільших гончарних осередків не тільки Полтавщини, а й усієї України. Гончарні вироби виготовляла значна частина населення. Велика кількість майстрів забезпечувала своєю продукцією місцеве населення в значно більшій кількості, ніж це було потрібно, тому гостро поставала проблема збуту. Одними із регіонів експорту глиняного посуду став Південь.

В обумовлений період на півдні України (за даними обстежень Комісії для дослідження кустарної промисловості в Росії) місцеве населення займалося гончарством на Херсонщині та Катеринославщині [4, с. 321—326], але промисел не набув значного поширення й розвитку через недостатню кількість випалювального матеріалу. Тому й набуло поширення таке явище як привізний посуд із сусідніх гончарних осередків Полтавщини, Київщини, Харківщини та Поділля, де обсяги його виготовлення були більшими й менш витратними. На Полтавщині основними експортерами гончарних виробів у південні райони були Опішне й Постав-Муки [7].

Актуальність досліджуваного питання пояснюється появою в літературі хибних тверджень щодо атрибутування привізного глиняного посуду як місцевого, тобто зробленого на Півдні України [3].

Пропонована наукова студія є першим дослідженням питання надходження опішнянських глиняних виробів на Південь. Вона має на меті, спираючись на опрацьовані писемні джерела, охарактеризувати один з його аспектів — оптовий спосіб збуту гончарних виробів кустарів Опішного скупникам для подальшого перепродажу.

Хронологічні межі дослідження обумовлені появою перших писемних згадок про означене питання в останній чверті XIX ст. та першою третиною XX ст., коли в 1920-х рр. урядом було розпочато переведення кустарного виробництва на артільний спосіб господарювання й скупництво як явище поступово припинило своє існування.

У досліджуваний період гончарі Опішного збували свій товар двома способами: оптом і вроздріб. Поштучний продаж практикувався, коли майстер самостійно продавав вироби вдома, або на базарах та ярмарках. Зазвичай гончарі самостійно розвозили свій товар на відстань, що не перевищувала ста кілометрів. Пояснювалось це тим, що «їхати дуже далеко було невигідно» [5, с. 126]

(тривалі поїздки вимагали значного часу, який вдома можна було використати для гончарювання чи ведення господарства, та значних коштів на дорожні витрати). Значна віддаленість Опішного від південної території України ускладнювала збут гончарних виробів самими майстрами, принаймні в опрацьованих джерелах мені не довелося зустрічати дані про те, що опішнянські гончарі самостійно возили продавати на Південь свої вироби. Їх доставкою в означений регіон займалися скупники: чумаки й горшковози.

Першими, на нашу думку, проклали дорогу опішнянському посуду на Південь чумаки. На користь цього свідчить те, що поблизу Опішного пролягав важливий чумацький шлях — Муравський (раніше Солоний), який далі проходив через запорізькі землі до самого Чорноморського узбережжя. Чумацтво як візницько-торговельний промисел в Україні виник ще в XII ст. (на цей період припадають і перші писемні згадки про Опішне), місцями проіснувало до кінця XIX ст. — часу найбільшого піднесення опішнянського гончарства. Серед жителів містечка були такі, що чумакували. Тому логічним видається припущення, що чумаки здавна могли займатися перевезенням і продажем глиняних виробів опішнянських гончарів, але наразі ця теза потребує документального підтвердження. Традиційно чумаки їздили в Крим по сіль та рибу, але щоб не йти в один кінець впорожні, брали попутній товар, який користувався попитом на Півдні. Головним об'єктом вивозу чумаками з Полтавщини було збіжжя. Але окрім нього, вони брали й інший крам, специфічний для певної місцевості: з Гадяцького повіту — тютюн, Лохвицького — крупи, Пирятинського — льон, Прилуцького — цибулю [6, с. 106]. Опішнянські ж чумаки, окрім зерна, сухофруктів, сала, цибулі, перевозили й гончарний посуд. Увесь товар, окрім кераміки, був сезонним: цибуля й сухофрукти з'являлися в кінці літа, сало найкраще було возити весною, коли не було спеки. Гончарні ж вироби, при вмілому вкладанні, цілими довозились до місця призначення, не псувались по дорозі й мали стабільний попит не залежно від сезону. Чумаки, щоб економно витрачати час і кошти, на місці закуповували товар оптом — «горнами» й «сотнями» (спеціальними гончарними одиницями лічби при оптовому продажу. — *Л. Г.*). Оптовий спосіб збуту був зручним і для гончарів, оскільки вони менше часу витрачали на продаж товару й відразу отримували готівкою всю суму. Збут глиняного посуду приносив чумакам чималі прибутки. Так, у 1870-х рр., за земськими статистичними даними та спогадами опішнянських чумаків І.В. Козацького та Ф.Л. Ширая, сотня мисок на Полтавщині коштувала 5 крб., у Ростові-на-Дону (місті, яке знаходилося на перехресті водного шляху по річці Дон і сухопутних доріг з центральних областей країни на Кавказ, і було важливим фінансово-торговельним центром всієї південної частини Російської імперії) її продавали вже за 7—10 крб.; горщики закуповували по 3—3 крб. 50 коп., а перепродували по 7—8 крб. [6, с. 106]. Було підраховано, що прибуток чумака від продажу гончарного посуду за одну подорож з однієї хури складав 25—40 крб. [6, с. 111]. Цікавими є записані 1927 р. в с. Лютенька Гадяцького району етнографом Іваном Галюном спогади восьмидесятирічного чумака Сидора Івановича Чабана: «Я більше з Опішні туди (в Ростов-на-Дону. — *Л. Г.*) горшки возив... Було їдеш в Опішню, набираєш там посуду разного і везеш у Ростов... За горшки ми платили в Опішні по три рублі за сотню з укладом; а з укладом — це значить: горщок вкладується в горщок, і то менший вже не щитається. Було уклад у уклад вкладується, і ото та сотня зо всіма укладами стоїла три карбованці. Сотня мисок з укладом стоїла сім рублів. Було на одну миску п'ять штук щитається, і ото вкладається. Сотня глечиків без укладу, — по 50—60 коп. за сотню... Ото набереш було 500 горшків з укладом на віз, та мисок з 400 з укладом — на пару волів. Глеків ми брали мало... Цю посуду возили в Ростов. Там продавали оптом всю посуду. Продавали ми сотню горшків з укладом за 15 крб., теж сотню мисок за 15 крб... На горшках було лучче заробиш, ніж на мисках...» [2, с. 81—82]. За дослідженням етнографа Віктора Василенка, на Південь возили переважно полив'яний посуд, оскільки там його виготовляли мало, як уже зазначалося, через велику ціну на паливо [1, с. 38].

Чумацтво як суспільно-економічна формація проіснувало до кінця XIX століття. Бурхливий розвиток залізничного транспорту, колії якого іноді проходили в місцях традиційних чумацьких шляхів, та

зникнення дешевих, а часто й безкоштовних пасовищ для худоби, стали основними причинами занепаду давнього промислу.

Оскільки кінець XIX — початок XX ст. був позначений зростанням кількості гончарів, що в свою чергу призвело до загострення конкуренції між ними й боротьби за ринок збуту готової продукції, то щоб уникнути клопотів з роздрібним продажем та зекономити час, кустарі все більше почали вдаватися до послуг горшковозів — місцевих дрібних скупників, які також могли надавати послуги й по перевезенню вантажу до місця призначення. Для них посуд був основним товаром. Горшковози й чумаки деякий час займалися скупництвом паралельно. Коли ж чумацтво припинило своє існування, горшковози монопольно стали задовольняти потреби кустарів при оптовому збуті.

Вони купували вироби «сотнями» або цілими «горнами». За «великий горен» — 450 штук посуду з додатком («укладом») приїжджі горшковози платили 18—20 крб., «середній горен» (400 штук) — 10—12 крб. [1, с. 37]. Місцеві скупники могли домовитися й про меншу ціну. Часто горшковози заздалегідь замовляли знайомим опішнянським гончарям виготовлення посуду на конкретний час, тоді товар прискіпливо не перевіряли, довіряючи майстрові. Посуд перевозили «кучами» — возами, в яких по периметру виставляли високі плоти, вироби щільно вставляли один в один, «імшили» (перекладали сухою соломою чи сіном), щоб вони в дорозі не хиталися й не щербилися, миски вкладали одна в одну («колодами»), великий і важкий посуд ставили на дно [5, с. 117]. В Опішне приїздили по товар і скупники з інших губерній, їх «на Полтавщині називали гарбачанами — від великих возів (гарб), на яких вони їздили» [5, с. 127]. На відміну від чумаків, горшковози не об'єднувались для спільної подорожі, мотивуючи це тим, що так легше збути товар.

Скупництво як суспільно-економічне явище в гончарстві проіснувало приблизно до 1930-х рр., тобто до початку розгортання боротьби з одноосібниками й запровадження артільного способу кустарного виробництва. Потім «скупники втратили свої позиції в промислі, їх замінила державна система постачання сировини та збуту гончарської продукції» [5, с. 153].

Узагальнюючи опрацьований матеріал, можна констатувати, що гончарі Опішного в південних районах України в останній чверті XIX — першій третині XX ст. свої глиняні вироби поштучно (вроздріб) не збували, принаймні, жодних документальних підтверджень цьому мені наразі не вдалося знайти. Доставкою і наступним перепродажем опішнянського глиняного посуду на Півдні займалися скупники — чумаки й горшковози, яким гончарі збували свій товар оптом («сотнями» й «горнами»).

Працюючи над дослідженням способів продажу глиняних виробів, виявила недостатню вивченість збуту опішнянської кераміки в досліджуваний період у цілому, й на Півдні зокрема. У подальшому потребують з'ясування такі питання: чи обмінювали скупники (ймовірніше, горшковози, бо в чумаків була інша мета поїздки) гончарні вироби на будь-який крам, чи продавали виключно за гроші; чи були випадки, коли горшковоз тільки перевозив посуд від гончаря до конкретного перекупника на Півдні; в який період і який посуд вигідніше було продавати на Півдні; вироби яких майстрів користувалися більшим попитом; чи позичали скупники кошти в лихварів і на яких умовах.

Зібраний у подальшому матеріал може бути використаний музейними працівниками при атрибутуванні колекцій кераміки та краєзнавцями й науковцями при написанні розвідок про культурно-економічні зв'язки регіонів України.

1. *Василенко В.И.* Местечко Опошня, Зеньковского уезда, Полтавской губернии. Статистико-Экономический Очерк / Виктор Иванович Василенко. — Полтава : Типография Губернского Правления, 1889. — 40 с.
2. *Галюн Ів.* Пережитки чумацтва на Роменщині. (Із праць Роменського Окружного Музею) / Іван Галюн // Матеріали до вивчення виробничих об'єднань / за редакцією академіка А. Лободи. — К., 1931. — Вип. II : Чумаки. — С. 77—87.
3. *Малина Валерій.* Народне мистецтво Півдня України: кінець XIX — початок XX ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей / Валерій Малина. — Миколаїв : Артіль «Художній крам», 2006. — 448 с.
4. *Несен Ірина.* До питання про вивчення гончарства на півдні України / Ірина Несен // Українське гончарство: національний культурологічний щорічник: науковий збірник за минулі літа / упоряд. Олеся Пошивай-

ла. — Київ ; Опішне : Молодь ; Українське народознавство, 1993. — Кн. 1. — С. 321—326.
5. *Пошивайло Олесь*. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с. : іл.
6. *Риженко Я*. До економіки чумацтва на Полтавщині у другій половині XIX ст. / Яків Риженко // Матеріали до вивчення виробничих об'єднань / за редакцією академіка А. Лободи. — К., 1931. — Вип. II : Чумаки. — С. 101—112.
7. *Каражей О*. Кераміка в експозиції музею «Степова Україна» [Електронний ресурс] / Оксана Каражей // http://www.history.odessa.ua/publication5/stat08.htm

Larysa Havrysh

ON SOUTHERN REGION IN THE SALE OF THE EARTHENWARE BY OPISHNE POTTERS

The paper deals with gross sales of the earthenware produced by Opishne potters to the wholesale mediums who in turn had made their business by means of further resale of goods on the South. The study has covered the period of the late XIX to the early XX cc.

Keywords: Opishne, Opishne potters, Katerynoslav province, Kherson province, Rostov-on-Don, earthenware, mediums, chumaks, carriers, gross sales.

Лариса Гавриш

ЮЖНЫЙ РЕГИОН СБЫТА ГЛИНЯНИХ ИЗДЕЛИЙ ОПОШНЯНСКИХ ГОНЧАРОВ

В статье рассматривается оптовый способ сбыта глиняных изделий опошнянских гончаров скупщикам, которые занимались дальнейшей перепродажей товара на Юге. Исследование охватывает период от последней четверти XIX до первой трети XX века.

Ключевые слова: Опошня, опошнянские гончары, Екатеринославщина, Херсонщина, Ростов-на-Дону, глиняные изделия, скупщики, чумаки, горшковозы, оптовый способ сбыта.



Людмила МЕТКА

ГЛИНЯНІ ВИРОБИ В НАРОДНІЙ МЕДИЦИНІ: ЛІКУВАННЯ «СОНЯШНИЦІ»

Спираючись на праці дослідників народної української культури середини XIX — початку XX ст., застосовуючи власні етнографічні матеріали, авторка аналізує використання глиняних виробів у процесі лікування в українському знахарстві «соняшниці». З'ясовує історію вивчення питання, зазначує місця та час фіксування інформації, охарактеризовує регіональну специфіку лікування хвороби, робить спробу пошуку її аналогу в офіційній медицині, закцентовує увагу на раціональності застосування глиняних виробів.

Ключові слова: народна медицина, «соняшниці», магічне лікування, глиняний посуд.

Упродовж тривалого часу українці, особливо жителі сільських місцевостей, були позбавлені професійної медичної допомоги. Вони, передовсім, користувалися домашніми методами лікування. Якщо ж домашня медицина виявлялася неефективною — зверталися за допомогою до «знахарів, бабок, шептух». Одні з них зналися на травах, інші — уміли допомогти при переломах чи вивихах, декотрі — вишіптували недуги за допомогою замовлянь. При цьому атрибутами їхнього «магічного лікування» виступали різні предмети домашнього вжитку, зокрема глиняний посуд.

Однією із хвороб, яку не могли подолати в домашніх умова, була «соняшниця» («бабиці», «завина») — «хвороба живота», яка проявляється болями, здуттям, різями в шлунку, часто супроводжується проносом, нудотою, блюванням. Відомості, як про саму хворобу: причини виникнення, перебігу, так і про її «магічне лікування», зустрічаються у працях багатьох дослідників народної медицини й традиційно-побутової культури українців XIX—XXI століть. При аналізі описів процесу лікування цієї хвороби увагу привертає одна із особливостей — використання глиняного посуду. Здебільшого — це **глечик** чи **горщик** і **миска**. Найчастіше трапляється такий опис лікування хвороби, який називався «*заварювання соняшниць*» — миску з водою ставили недужому на живіт, у неї перевертали глечик чи горщик із запаленим всередині «*клоччям, паклею, вовною*», проводили певні маніпуляції, промовляли відповідне замовляння. Воду з миски із розведеним попелом від спаленого «клоччя» давали випити хворому.

На жаль, зосереджуючись на фіксуванні процесу лікування, автори існуючих праць не акцентували увагу, чому в цьому процесі використовувався саме горщик, глечик, миска, чи були ці предмети необхідними атрибутами лікування, як давно і як довго користувалися знахарки таким способом? Моє завдання як керамолога з'ясувати саме ці питання. Окрім того вважаю за необхідне визначити, хто з дослідників і де саме фіксував відомості про згадану хворобу? Впродовж якого періоду часу трапляються згадки про «соняшниці» в літературі? Як змінилася інформація про цю недугу, записана в різні роки дослідження?

Найпершу згадку про «соняшниці» в Україні, зокрема про використання у ході їх лікування глиняних виробів, мені вдалося відшукати у праці краєзнавця, історика Миколи Арандаренка «Записки о Полтавской губернии...» (1849) [1, с. 229]. Варто зазначи-

ти, що викладений матеріал до подробиць вторує подібний, але опублікований раніше, а саме в 1936 р., російським дослідником-народознавцем, лікарем Іваном Сахаровим в праці «Сказания русского народа (собранные И.П. Сахаровым)» [16, с. 109]. У 1860 р. М. Арандаренка та І. Сахарова повторив історик Микола Маркевич, опублікувавши працю «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян» [9, с. 119]. Серед трьох названих авторів тільки М. Арандаренко зазначив, що для процедури лікування соняшниць потребувалася саме глиняна посудина **«миска (глиняная чашка)»**, щоправда не зовсім зрозуміло, яка саме. У більш пізніх публікаціях інших дослідників чітко зазначено, що при лікуванні «соняшниць» потрібні: **глечик** (Марусов П. [10, с. 416], Стороженко М. [17, с. 33], Бабенко В. [2, с. 135], В. К. [4, с. 334]), **горщята** (Франко І. [19, с. 42]), **горщик, горщичок** (Данильченко І. [6, с. 46], Ящуржинський Х. [24, с. 525], Чубинський П. [20, с. 122—123], Коваленко Г. [8, с. 73]), **горня** (Шухевич В. [22, с. 249]), **кувшин** (Милорадович В. [13, с. 323], Іванов П. [7, с. 743]), **глиняна миска** (В. К. [4, с. 334], Шухевич В. [22, с. 249]). Всі ці праці безсумнівно є цінними в плані фіксації відомостей, проте небагато з них містять аналітичний, необхідний для вирішення завдань матеріал.

Один з небагатьох творів, де його автор, Григорій Коваленко, намагається простежити відчуття хворого після «заварювання со'няшниць» за допомогою **миски** і невеликого **горщика —** це стаття «К народной медицине малоруссов», опублікована у 1891 р. в «Етнографічному збірнику» (1891) [8]. На сторінках збірника в 1898 р., з'явилася й праця Івана Франка «Гуцульські примівки», де містяться унікальні матеріали, які не траплялися в жодній із опрацьованих робіт. Автор пише, що у процесі лікування в одному випадку знахарка використовувала **миску** і **«два горщати»**, а в іншому — **миску** і **дев'ять горщиків.** Це одна з небагатьох робіт, яка містить не тільки докладний опис лікування «бабиць», а й «примівки», якими потрібно було замовляти хворобу. В одній із них фігурує термін «горщик»:

Я вас, бабиці, візиваю-вікликаю,
Я вас в горщати виварую,
Лижками вічерпую,
Веретенамі віпрядаю,
Глами вішиваю [19, с. 42].

Ще одна цінна праця належить відомому українському фольклористу й етнографу, досліднику народного побуту населення Полтавщини Василю Милорадовичу. У 1900 р. на сторінках «Киевской старины» з'явилася його стаття «Народная медицина в Лубенском уезде», де поряд з докладними описами симптомів згаданої хвороби та процесу **«заварювання соняшниць»** за допомогою **миски** і **«кувшина**», подано народні припущення з приводу її надходження в організм людини [13]. При цьому зазначено, що так лікують цю хворобу «кругом в Малоросії». Примітно те, що В. Милорадович намагався пояснити, що це за хвороба, як вона називалася в офіційній медицині того часу. Для цього він консультувався з місцевим лікарем Г. Коваленком, який повідомив, що «соняшниці» — це «шлунково-кишковий катар». У 1902 р. та ж «Киевская старина» репрезентує публікацію «Ликы» моего села». Автор статті, В. К., описав «заварювання соняшниць» у с. Лютенські Будища, що на Полтавщині. Це єдина, відома на сьогодні, праця в якій прямо зазначено, що під час лікування згаданої хвороби знахарка використовувала саме **«глиняну миску і глек»**. Виділяємо цю публікацію з-поміж інших і те, що її автор намагався знайти раціональність у такому «магічному» лікуванні хвороби [4, с. 334]. Докладний опис лікування «соняшниць» вміщений і в праці відомого українського етнографа Володимира Шухевича «Гуцульщина». Разом з іншими фактами, зібраними місцевими краєзнавцями, опрацьованими В. Шухевичем і поданими у праці, знаходимо і відомості про те, що миску, яку використовували вкінці процедури, розбивали, що, найімовірніше, вказує на те, що вона була глиняною [22, с. 249].

У XX ст., особливо наприкінці його, а також у наш час, з'явилося друком ще ряд публікацій, де трапляються згадки про лікування «соняшниць». Серед праць, присвячених народній медицині у цей період, виділяються монографії та статті дослідниці народної медицини Зоряни Болтарович. Проте, пишучи про «соняшниці», дослідниця використала вже названі нами матеріали Івана Франка про лікування «бабиць» за допомогою невеликого горщика і миски [3, с. 240]. На увагу заслуговують і кілька збірок замовлянь, укладачі яких зробили важливу справу з їх систематизації. Вони містять багато текстів замовлянь від «соняшниць, бабиць, завини»,

однак усі без виключення укладені за матеріалами дослідників другої половини XIX — початку XX століття [5][1].

Єдина стаття, присвячена суто лікуванню соняшниць, яка належить опішнянським керамологам Олені та Анатолію Щербаням, з'явилася у 2010 р. в журналі «Берегиня». Варто констатувати, що матеріали, подані у статті, зовсім не схожі на опубліковані попередниками. Дослідники репрезентують спогади одного із жителів селища Опішне, що на Полтавщині про лікування тут у 1930-х рр. «соняшниць» способом «ставляння горщика на пуп» [23, с. 6]. Подібний спосіб записаний у 1991 р. й дослідником народної медицини Андрієм Шкарбаном на Дніпропетровщині[2]. На Черкащині в 1994 р. він же зафіксував, що коли при соняшницях «болить живіт, шлунок у дитини» також *«ставили горня на живіт. Варили соящник, який святили на Маковія. Воду виливали, прикладали теплим соящник на пупа і накривали горщечком. Шептать «Богородицю» і ножем по дну горняти, або веретено на дно і вертіти»*[3]. Андрій Шкарбан записав відомості про лікування «соняшниць» разом з іншими етнографічними матеріалами, не маючи на меті їх аналізувати. Олена та Анатолій Щербані, навпаки, намагаються проаналізувати записане ними в Опішному. Вони проводять паралель між двома способами лікування (зафіксованими у різні роки) однієї і тієї ж хвороби. На думку авторів, записаний ними спосіб лікування «соняшниць», який полягав у ставлянні горщика на пуп (описано події 1920—1930-х рр.) використовувався в народній медицині *«з кінця XIX століття»*, і в ньому вже *«не використовували миску та магічні предмети, а глечик замінили невеликим горщиком»* [23, с. 6]. Вчені припускають, що ці новації пов'язані з тим, що шептухи дізналися про використання медичних банок: *«Наклавши нові знання на старий спосіб лікування, вони створили новий»* [23, с. 7]. Дозволимо собі заперечити цим здогадам. По-перше, спосіб ставлення горщика на пуп не новий у народній медицині, він широко застосовувався в Україні при лікуванні іншої хвороби, а саме «золотника, вразу» (**див. мої статті** [11; 12]). У згаданих працях дослідників XIX — початку XX ст. описи лікування «соняшниці» й «золотника» («вразу») відмінні, хоча симптоми згаданих хвороб дещо схожі. Проте нам вдалося простежити, що починаючи з 1836 (І. Сахаров) до 1908 р. (В. Шухевич) дослідниками не зафіксоване лікування «соняшниць» способом, який описали Олена та Анатолій Щербані. Отже стверджувати, що він використовувався у народній медицині з кінця XIX ст., на мою думку, неаргументовано. Можна припустити те, що деякі знахарі чи шептухи вважали «золотник» і «соняшниці» однією і тією ж хворобою, адже обидві пов'язані з болями у животі, от тільки називали їх по-різному. Хоча за нашими даними сучасні шептухи вважають «золотник» і «соняшниці» різними хворобами. За словами однієї із них, «соняшниці» трапляються частіше від переїдання чи розладів роботи шлунку: *«Соящниця» — це таке можить і понос буть, прямо хватаєцця людина, у животі страшне болить»*[4], а золотник — внаслідок того, що: *«В чоловіків — зірвана брушина, в жінок — матка не на місці»* [21, с. 7].

Значення має і те, від кого саме записана інформація: від знахарки, від її пацієнта, який вочевидь відчув на собі все, що та робила, від очевидців лікування? Праці дослідників XIX — початку XX ст. записані в той час, коли в народній медицині були поширені як домашні, так і магічні методи лікування, тому записати їх було не складно з перших уст (часто від самих знахарок та їх пацієнтів). У сучасних працях з народної медицини найчастіше подаються спогади очевидців тих подій, які відбувалися раніше (нащадків шептух, пацієнтів, очевидців). Так О. та А. Щербані у своїй статті подали спогади чоловіка, який був свідком лікування «соняшниць» у 10 років. Зважаючи на зазначене, записане

[1] Див. також: Зоряна вода. Таємниці поліських знахарів [збірник замовлянь / упоряд. В.Ф. Давидюк]. — Луцьк : Надстир'я, 1993. — 24 с. ; Українські замовляння [збірник замовлянь / упоряд. М.Н. Москаленко ; авт. передм. М.О. Новикова]. — К. : Дніпро, 1993. — 309 с. ; Таємна сила слова: Заговори, замовляння, заклинання / [збірник замовлянь / упоряд. Г. Бондаренко]. — К. : Т-во Знання України, 1992. — 32 с.

[2] Зап. А. Шкарбан 1991 р. в с. Петриківка Дніпропетровської обл. 1991 р. від Олексенко Віри, 1924 р. н. (уродженки Полтавщини).

[3] Зап. А. Шкарбан 1994 р. у с. Папуженці Тальнівського р-ну Черкаської обл. від шептухи Якубенко Марії, 1909 р. н.

[4] Зап. Л. Метка 2009 р. у с. Попівка Зіньківського р-ну Полтавської обл. від знахарки Галини Нікомкіної, 1946 р. н.

Таблиця

Способи лікування «соняшниці», зафіксовані різними дослідниками в різних місцевостях як України, так і Росії

№ п/п Автор	Рік видання праці	Місце фіксування інформації	Назва хвороби	Прояви хвороби	Спосіб лікування	Використовувані глиняні вироби
1 Сахаров Іван	1836	Росія	«соняшниця»	«брюшная» хвороба	Знахарка ставить миску з водою на живіт хворого, обмотує йому живіт запаленою *«пенькой»*, кладе її у кружку, кружку в миску, читає *«наговор»*.	Миска, кружка
2 Арандаренко Микола	1846	Україна, Полтавщина	«соняшниця»	«брюшная» хвороба, схожа з першим періодом холери	1. Знахарка ставить миску з водою на живіт хворого, обмотує йому живіт запаленою *«пенькой»*, кладе її у кружку, кружку в миску, читає «наговор». 2.«Соняшницю» лікують деревною золою розпущеною в оцті.	Миска (глиняная чашка), кружка
3 Маркевич Микола	1860	Україна	«сояшниці»	болі у шлунку	Знахарка ставить миску з водою і три штофи на живіт хворого, запалює паклю на животі, кружку ставить у миску, читає замовляння.	Миска, кружка
4 Данильченко Іван	1869	Україна, Поділля	«бабиці»	болі у шлунку, понос	**«Заварювання бабиць»** Знахарка ставить велику миску на живіт хворому, у неї — невеликий горщик з теплою водою, а також веретено, ложку, щітку, голку, гребінець, кидає в горщик розжарений камінь, коли вода перекипить, кладе туди те, що лежало в мисці. Ці речі витягає, воду, яка збігла з них, збирає в чарку чи ложку, і дає випити хворому.	Велика миска, невеликий горщик
5 Чубинський Павло	1872	Україна, Київщина, Канівський повіт, с. Шендерівка	«соняшниці»	—	Знахарка ставить маленький горщичок з водою на вогонь, насипає тричі пшона, беручи його між пальцями. Як закипить — виливає в миску, перевертає туди ж горщик ставить її на живіт хворому. Водить ножем по дну горщика кругом, читає замовляння. У миску кладе ніж, ложку, веретено, гребінку, читає інше замовляння. Миску знімає з живота, ставить сторч ніж, тричі зверху поливає водою, так само на гребінку, на веретено, на ложку. Дає хворому тричі з ложки випити цієї води. Воду, яка залишилась, виливає геть.	Миска, маленький горщичок
6 Коваленко Г.	1891	Полтавщина	«со'няшниця»	Сильний пронос у дорослих	**«Заварювання соняшниць».** Знахарка ставить миску з водою хворому на живіт, в горщику запалює *«пеньковий клочок»* перевертає його над мискою так, щоб краї опустилися у воду — вода втягується в горщик. *«Такой эффект производит впечатление и больной часто заявляет, что ему легче»*.	Миска, невеликий горщик
7 Марусов П.	1893	Кабаньє, Старобільський повіт, Харківщина	«со'няшниці»	—	Знахарка ставить миску з водою хворому на живіт, у глечику запалює *«прядиво»*, ставить його у миску. По чотири боки в миску кладе дві ложки, ніж, веретено. Бере всі речі, обливає водою з миски, краплі збирає в ложку, дає випити хворому, повторює три рази. В миску скидає з глечика недогоріле прядиво, дає хворому чотири рази навхрест напитися з миски, читає замовляння, залишки води виливає у глухий дверний край.	Дерев'яна миска, глечик

№ п/п Автор	Рік ви-дання праці	Місце фіксування інформації	Назва хвороби	Прояви хвороби	Спосіб лікування	Використовувані глиняні вироби
8 Сторо-женко М.	1893	Ново-Астрахань, Старобільський повіт, Харківщина	«со'няшниці»	—	**«Заварювання со'няшниці»** Знахарка, запаливши в глечику клоччя, перевертає його на миску, кладе у неї ложку, ніж, веретено. Вода клекоче, піднімається у глечик. З миски по черзі бере ложку, ніж, веретено, креслить ними по дні глечика хрест, читає замовляння, повторює три рази. Дає випити хворому води з миски, клоччям давить на живіт.	Миска, глечик
9 Франко Іван	1898	Гуцульщи-на	«бабиці»	Слабість в животі, коли людина щось смачно поїсть, погано зробиться, блює, понос	1. спосіб: Знахарка бере жмут ложок і два «горщати» з водою, добавляє попіл, варить в печі. Бере миску, перевертає в неї горщик, ставить хворому на живіт, 9 разів читає замовляння. З кожної ложки дає хворому випити води, ложку кидає позад себе зі словами: «Тьфу, Тьфу, Тьфу». 2. спосіб: Знахарка варить 9 горщиків із попелом, бере 9 ложок, веретено, голку і стебло з віника. Черпає однією ложкою з одного горщика, другою-з другого і т. д., дає випити хворому, кожен раз промовляючи замовляння.	Миска два горщики, Дев'ять горщиків
10 Іванов В.	1885	Ново-Ніколаєвка Куп'янський повіт, Харківщина	«завина»	Болі в животі, здуття	1 спосіб: лежати животом на теплому чиріні печі. 2. спосіб: знахарка ставить на живіт хворому миску з водою, на неї хрестоподібно дві ложки, веретено, ніж, паклю запалює і кладе в кувшин, перекидає в миску (так кілька разів), читає замовляння. Кидає у воду кілька зерен пшона і шматків солі, розмішує однією ложкою, набирає нею з миски води і обливає другу ложку, ніж і веретено, дає випити хворому.	— Миска, кувшин
11 Ящур-жинський Хрисанф	1889	Україна	«соняшниці» у дитини «плаксивиці»	Різі в шлунку	Знахарка кладе у невеликий горщик з водою маленький «сояшник», пшоно, веретено, щітку, голку, копійку. Виливає все у миску, яка стоїть на животі у хворого, шепче замовляння.	Миска, невеликий горщик,
12 Милора-дович Василь	1900	Лубенський повіт, Полтавщина	«соняшниці»	У животі гуркотить, болить коло пупа, пронос, рве	**«Заварювання соняшниці»** 1. Знахарка ставить на живіт хворому миску з холодною водою, кладе туди ніж, 2—10 ложок, веретено. Ці речі перекидає 9 разів навхрест у мисці, перевертає в миску кувшин із запаленим жмутком матірки (коноплі), дає хворому випити три ложки цієї води. 2. П'ють трави від шлунково-кишкових хвороб: бузинову кору, деревій, квіти сояшника, воду із сіллю.	Миска, кувшин
13 В. К.	1902	Лютенські Будища, Гадяцький повіт, Полтавщина	«сояшниці»	Блювання, понос	**«Заварювання сояшниць»** Знахарка наливає у глиняну миску води, ставить хворому на живіт, починає хреститися, молитися, робити нашіптування і постійно зівати. Потім запалює «паклю», кидає у глечик, швидко перевертає у миску, повторює 3 рази. Дає випити ложкою хворому води з миски. Спостережено, що рвота проходила.	Глиняна миска, глечик

№ п/п Автор	Рік видання праці	Місце фіксування інформації	Назва хвороби	Прояви хвороби	Спосіб лікування	Використовувані глиняні вироби
14 Бабенко В.	1905	Катеринославщина	«соняшниці»	—	**«Заварювання соняшниць».** У перевернутий дном догори глечик кладуть запалене «клоччя», опускають в миску з водою, поставлену на живіт хворого, читають «Отче наш» і замовляння.	Миска, глечик
15 Шухевич Володимир	1908	Гуцульщина	«бабиці»	«Беруться із сонців, обжерство»	Лічать примівкою. Примівниця бере непочатої води, принесеної так, щоб не хлюпнути з посудини, 9 малих камінців, 9 ложок, 9 веретен, 9 березових прутів, ніж. Воду з попелом варити в «маленькім горняті». Камінці жарити на вогні, як почервоніють — кидає їх у порожню миску, ставить миску на голий живіт хворому, зсуваючи камінці по крисах миски, рахуючи навпаки: «не 9, не 8, не 7... не 1». Поверх камінців перевертає горнятко з лугом, примовляє замовляння, плює 3 рази в миску, воду вичерпує ложками, веретенами прутиками і ножем на відлив при кожнім рахує «не 9, не 8...не 1». Воду, яка лишиться, хворий несе туди де плоти сходяться, **розбиває** її об пліт, спльовує три рази.	Миска, маленьке горня

у наш час потребує ретельної перевірки. Попри це, варто визнати, що будь-які нові дані не можна відкидати. Вони є цінними задля ілюстрації змін як у самій народній медицині, так і в стані її вивченості. Окрім того, вони є рідкісними. Мені, наприклад, за весь час роботи над темою не вдалося записати, як сучасні знахарки лікують «соняшниці». Мої респонденти згадували про таку хворобу, коли *«щось у животі болить»*, яку в минулому здатні були вилікувати тільки шептухи, проте не пам'ятали ні як вона називалася, ні як саме це відбувалося[5].

Отже, шукаючи відповіді на поставлені на початку статті запитання, сконцентрую увагу на публікаціях дослідників другої половини XIX — початку XX століття. При їх детальному вивченні звертає увагу на такий факт. Поданий на початку статті опис способу лікування «соняшниць» («заварювання соняшниць») зафіксований на обширній території України (Полтавщина, Харківщина, Київщина а також Гуцульщина і Поділля).

Для подальшого аналізу наявного матеріалу вважаємо за доцільне розглянути надану таблицю.

Як видно з таблиці, в усіх 15 поданих працях зафіксоване використання у ході лікування соняшниць **миски**. Три свідчення дають зрозуміти, що саме глиняної. *«Знахарка потребувала глиняну миску, глек і клоччя»* [4, с. 334]. *«Призванный знахарь или знахарка... к совершению соняшницы требует: миску (глиняную чашку), в которую бы вошло три штофа воды, пеньки и кружку»* [1, с. 229]. *«Вода, яка при тім відливанню і черпанню лишиться, несе хворий туди де плоти сходяться, та б'є мискою у пліт, розбиває її, плює три рази у той пліт»* [22, с. 249]. **Глечик (кувшин)** згадано сім разів, **горщик** — п'ять. Окрім того, є відомості, що миска була великою, а горщик чи глечик «маленький, невеликий, маленьке горня». Про те, що під час процедури миска мала стояти на животі хворого, свідчать 13 записів із 15. Перевертали глечик чи горщик із запаленим у ньому «прядивом» у миску в семи випадках.

Примітно, що 12 записів із проаналізованих 15 вказують на те, що незалежно від того, чи перевертали горщик із запаленим клоччям у миску з водою, чи виливали з горщика в миску, яка стояла на животі хворого гаряче варево (зварено пшоно чи луг), чи кидали у горщик з водою, який стояв у місці розжарене каміння, — вода у місці, яка знаходилася на животі хворого під час процедури, мала бути теплою, навіть гарячою. Отже, можна припустити, що українські знахарки вважали, що для лікування «соняшниць» потрібне тепло.

[5] Зап. Л. Метка у 2006, 2008, 2009 роках під час експедицій у с. Опішне Зінківського р-ну Полтавської обл.

Лікування теплом у народній медицині застосовується не рідко. Це й накладання компресів, зігрівання на печі, пропарювання тіла чи окремих зовнішніх його органів над паром, зігріваючий масаж тощо. Під час дії тепла на окремі ділянки організму відбувається розширення кровоносних судин, що викликає посилений притік крові. Так, наприклад, прикладання до тіла звичайної грілки збільшує кровопостачання шкіри у цьому місці майже у 100 разів. Як наслідок, відбувається активне живлення тканин киснем, потік крові інтенсивніше вимиває з тканин продукти їхньої життєдіяльності, що й сприяє звільненню від болю. Окрім того, тепло сприяє релаксації м'язів, допомагає зняти спазми і відновити їх нормальне функціонування. Вірогідно, для лікування «соняшниць» також важливим було тепло. Згідно із записами, зробленими І. Івановим на Харківщині, «завину» (ода із регіональних назв «соняшниці») спочатку й лікували самотужки, а вже потім зверталися до бабок: «*Від завини (болі в животі, здуття) лікуються самі, лежать животом на теплому **чиріні печі***» [7, с. 743].

Василь Милорадович у своїй праці «Народная медицина в Лубенском уезде», провівши консультації у лікаря, зазначив, що раніше «соняшницями» називали «*катар шлунка, запалення шлунка, гастрит*» [13, с. 323]. Відома праця лікаря Василя Флорінського «Домашняя медицина. Лечебник для народного употребления» (1895) містить поради щодо того, як у домашніх умовах справлятися з різними недугами. Серед інших хворіб лікар згадує і «катар шлунка», який найчастіше трапляється від засмічення шлунка або внаслідок «*несварения пищи по причине несоразмерного с пищеварительными силами количества ее или неудовлетворительного ее качества*» [18, с. 337]. Далі він пише, що на катар можна захворіти внаслідок випадкових перепон для травлення їжі, як то хвилювання, злість, переляк, посилені фізичні чи розумові навантаження, навіть простуда. А полегшує стан хворого з-поміж інших засобів пиття теплої води. В. Флорінський згадує й іншу хворобу. Це — «*нервные боли желудка*». Вона схожа на катар і проявляється сильними болями, здуттям, нудотою, блюванням, печією. Цікаво, що полегшення настає від надавлювання на живіт, накладання на живіт теплого компресу й теплого пиття [18, с. 340—341]. (Чим не «соняшниці»? Тепла важка миска на живіт, пиття теплої води з попелом? — *Л. М.*). У Всесвітній мережі Інтернет нам вдалося знайти посилання на те, що стан хворого на гастрит з підвищеним утворенням кислоти (гастродуоденіт, запалення дванадцятипалої кишки і слизової оболонки шлунка) покращується від тепла. Теплі компреси застосовуються й при кишкових кольках [26]. Від болів у шлунку рекомендується класти на живіт гарячі припарки чи грілку [25]. «*Якщо це дійсно гастрит, то можна покласти тепленьке, але не гаряче*, — зауважила лікар Паламар Тамара Онисимівна[6]. «*У мене гастрит, щоб стало легше, я кладу на шлунок, як він болить, пляшку з теплою водою. Це помагає, коли вип'єш теплої води*»[7], — підтвердила одна із респонденток, яка хворіє на гастрит та язву шлунка. Інша зауважила, що її мама, також хвора на гастрит, для полегшення болі прикладає до живота в області шлунка теплу грілку[8]. Отже, якщо припустити, що «соняшниці» — це розлад шлунка, у тому числі й гастрит, зрозуміло, що одним із засобів народного лікування цієї хвороби було тепло. Найімовірніше хворий дійсно отримував полегшення. І хоча зігрівання живота описаним способом — очевидно складна процедура, проте вона виправдовувала «магічні» дії знахарки.

Ще одним із аспектів, який привертає увагу при уважному аналізі способу «заварювання соняшниць», є той факт, що часто у кінці процедури знахарка давала випити хворому води з миски, про що свідчать 9 із 15 поданих у таблиці записів. Ключове значення відігравало те, що у воді був розмішаний попіл із спаленого «клоччя». Проте пряма вказівка на те, що при лікування «соняшниць» вживали воду з попелом від спаленого клоччя, міститься тільки в одній із 15 праць. В описі лікування «соняшниць», зробленому М. Арандаренком, є коротенька згадка про те, що «соняшниці» «*лікують деревною золою, розпущеною в оцті*» [1, с. 229]. А етнограф Петро Іванов зауважив, що при «соняш-

[6] Зап. Л. Метка 2011 р. в с-щі Опішне Зінківського р-ну Полтавської обл. від лікаря Паламар Тамари Онисимівни, 1940 р. н.

[7] Зап. Л. Метка 2011 р. в с-щі Опішне Зінківського р-ну Полтавської обл. від Визір Наталі, 1976 р. н.

[8] Зап. Л. Метка 2011 р. в с-щі Опішне Зінківського р-ну Полтавської обл. від Дяченко Людмили, 1976 р. н.

ниці» (болі в животі з нудотою) у народній медицині рекомендувалося пити воду із жаром, тобто попелом, взятим із печі [7, с. 37]. В усіх інших, зазначених у статті працях, прямої згадки саме про використання попелу немає, проте чітко простежується, що у воді, яку споживав хворий у кінці процедури, був розмішаний попіл.

Попіл загалом є одним із засобів, який широко застосовувався у народній медицині. Попіл, розмішаний у воді, полегшував стан при печії, яка є одним із симптомів гастриту: «*Це — луг. Він гасить ізжогу, яка може бути проявом підвищеної кислотності, язви шлунка чи 12-палої кишки, гастриту... А ще я чула, що при проносі пили воду з попелом, який діяв, мабуть, як активоване вугілля*», повідомила авторці цієї статті лікарка Паламар Тамара Онисимівна[9]. У названих працях є лише кілька згадок про наслідки лікування хвороби згаданим способом. «*Такой эффект производит впечатление и больной часто заявляет, что ему легче*», — писав Коваленко Г. [8, с. 173]. А В. К. у статті «Лики» моего села» зазначив, що в ході такого лікування «*рвота проходила*» [4, с. 334]. За нашими дослідженнями лікуванням соняшниць за допомогою способу описаного у статті, нині народна медицина не займається. На сьогодні у нас не має й відомостей про те, що сучасні бабки-шептухи взагалі лікують соняшниці. Якщо й згадують про них, то тільки в минулому часі.

В описаній в етнографічній літературі процедурі заварювання «соняшниць», якщо припустити, що «соняшниці» — це розлади роботи шлунка, чи гастрит, безперечно є раціональне зерно — адже тепло, й споживання води з попелом за даними народної медицини полегшували стан людини при шлунково-кишкових захворюваннях. Використання ж глиняного посуду в ході такого лікування обґрунтоване перш за все тим, що вони слугували ємностями для нагрівання (горщик, глечик) та тримання (миска) води. Ще один нюанс, який напевне був важливим, хоча ймовірно не до кінця усвідомленим у той час. Вода в глечику чи горщику, який перевертали в миску, що стояла на животі хворого, попередньо запалюючи у ньому клоччя, ставала цілющою не тільки тому, що змішувалася з попелом. Без доступу повітря у ній гинули хвороботворні мікроби, вона збагачувалася мікроелементами глини, і вже в такому вигляді її споживав хворий. Окрім того, глина — низький теплопровідник. Запалюючи у глечику чи горщику клоччя, знахарка могла бути впевнена, що не обпече собі руки, тримаючи виріб, у якому спочатку горить вогонь, а потім збирається гаряча вода. Поряд із цим, не можна проігнорувати дані про те, що із «соняшницями» людина могла справитися й самотужки — варто було зігріти живіт, наприклад на печі, випити води з попелом. Знахарка, до якої звертався хворий на «соняшниці», мала «обставити» все так, щоб хворий не сумнівався, що таку складну процедуру могла провести тільки вона. Поряд із промовлянням замовляння, незрозумілі для оточуючих дії з мискою, горщиком, веретеном, ножем, ложками, які виглядали «магічними», справляли психологічний вплив і деякою мірою відволікали хворого від концентрації на болях. Певне психологічне налаштування могли справляти й замовляння. Ймовірно, при правильно поставленому бабою-шептухою діагнозі, поряд із психологічним впливом замовлянь, процедура «заварювання соняшниць» виявлялася ефективною. Поряд із цим, глиняні вироби, використовуючись у народній медицині, набували певного символічного значенням і їх функції переходили з матеріального на духовний рівень, тому в ході лікування «соняшниць» миска, глечик, горщик виступали не лише супутніми предметами. В народних уявленнях про ритуально-магічні функції посуду «темні сили», які допомагають у чаклуванні, ворожінні, знахарстві мають певний зв'язок із гончарним посудом, вони виступають і вмістилищем цілющих енергій, і знаряддям чарування [14, с. 264, 271]. Згідно з одним із знахарських «правил», протидією від хвороби був «ритуальний обман» одним із прийомів якого було заманювання хвороби в посудину. «Соняшницю» — хворобу яка «поселилася» в організмі людини, у даному випадку в животі, різноманітними як раціональними, так і магічними діями змушували чи просили «перейти» в миску, яку й розбивали вкінці процедури: «*Воду, яка при тім відливанню і черпанню лишиться, несе хворий туди, де плоти сходяться, та б'є мискою у пліт, розбиває її, плює три рази у той пліт*» [22, с. 249].

Ще одним із аспектів лікування «соняшниць» виступає обертання, перевертання однієї посудини в

[9] Зап. Л. Метка 2011 р. в с-щі Опішне Зінківського р-ну Полтавської обл. від лікаря Паламар Тамари Онисимівни, 1940 р. н.

іншу. Згідно з народними уявленнями про хвороби саме обертанням, перевертанням речей можна було обманути хворобу.

У процесі магічного лікування «соняшниць» важливу роль виконували й інші супутні предмети: ложка, веретено, ніж. У народних уявленнях ці предмети домашнього вжитку мали широку обрядову символіку, були наділені магічними силами, тому широко використовувались в обереговій і лікувальній магічній практиці. І хоча, проводячи свої маніпуляції, шептуха скоріше сама не усвідомлювала їх значення, проте цей спосіб побутував такий тривалий період часу, що відображено не тільки у народній пам'яті, а й зафіксовано в численних замовляннях. Якщо усі без винятку дослідники фіксують використання глиняних виробів у ході лікування «соняшниць» — це вже закономірність, а не випадок. У світі магії випадковостей немає, все обумовлювалося не тільки вузькою природою видимого, а й силами і явищами світу невидимого, не менш реального і справжнього.

1. [*Арандаренко Н.*] Записки о Полтавской губернии Николая Арандаренка, составленные в 1846 году: в 3-х ч. / Микола Арандаренко. — Полтава : Типография Губернского правления, 1849. — Ч. ІІ. — 6 нен., IV, 385 с.
2. *Бабенко В.Е.* Знахарство, народная медицина (лики), приметы и суеверия / Бабенко В.Е. // Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. — Катеринослав : Типография Губернского Земства, 1905. — С. 134—142.
3. *Болтарович З.* Українська народна медицина: Історія і практика / Зоріана Болтарович. — К. : Абрис, 1994. — 320 с.
4. *В. К.* «Лики» моего села / В. К. // Киевская старина. — 1902. — Т. IX (сентябрь). — С. 319—342.
5. Вербальна магія українців: збірка українських замовлянь та текстів магічної дії / вст. сл. Дунаєвська Л. ; автор передм. О. Павлов ; упоряд. та приміт. Т. Полковенко, В. Фісун. — К. : Бібліотека українця, 1998. — 98 с.
6. *Данильченко И.* Народные юридические обычаи и народные верования, суеверия и предрассудки, записанные во втором мировом участке Литинского уезда Подольской губернии / Данильченко И. // Этнографические сведения о Подольской губернии. — Камянец-Подольский : Типография Подольского Губернского Правления, 1869. — С. 1—57.
7. *Иванов И.* Знахарство, шептание и заговоры (в Старобельском и Купянском уездах Харьковской губернии) / И. Иванов // Киевская старина. — 1885. — Т. XIII (декабрь). — С. 730—744.
8. *Коваленко Г.* К народной медицине малоруссов / Гр. Коваленко // Этнографическое обозрение. — 1891. — № 4. — С. 169—183.
9. *Маркевич Н.* Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / Николай Маркевич. — К. : Тип. И. и А. Давиденко, 1860. — 173 с. (с. 88).
10. *Марусов П.* Сл. Кабанье Материалы для этнографического изучения Харьковской губернии / П. Марусов // Харьковский Сборник. — 1893. — Вып 7. — С. 413—460.
11. *Метка Л.* Виходь, золотнику... Я тебе підтягаю й викликаю... / Людмила Метка // Берегиня. — 2009. — Ч. 4. — С. 27—38.
12. *Метка Л.* Погляди народної та офіційної медицини на прояви, діагностику та лікування золотника / Людмила Метка // Тези Першого Національного конгресу «Народна медицина в Україні» 18 вересня 2009 р. — К. : Комітет з питань народної і нетрадиційної медицини МОЗ України, 2009. — С. 63—71.
13. *Милорадович В.* Народна медицина в Лубенском уезде / В. Милорадович // Киевская старина. — 1900. — Т. LXIX (май). — С. 160—173.
14. *П. И.* Народне обычаи, поверья, приметы. Пословицы и загадки, относящиеся к малоруской хате (материалы для характеристики миросозерцания крестьянского населения Купянского уезда) / П. И. // Харьковский Сборник. 1889. — Вып. 3. — С. 35—66.
15. *Пошивайло І.* Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти / Ігор Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2000. — 432 с.: іл.
16. *Сахаров И.П.* Сказания русского народа (собранные И.П. Сахаровым) / И.П. Сахаров. — СПб. : Издание А.С. Суворина, 1835. — VIII, 240, 15, 13 с.
17. *Стороженко М.К.* Сл.Ново-Астрахань. Материалы для этнографического изучения Харьковской губернии / М.К. Стороженко // Харьковский Сборник. — 1894. — Вып. 8. — С. 27—48.
18. *Флоринский В.М.* Домашняя медицина. Лечебник для народного употребления / В.М. Флоринский. — СПб. : издание А.С. Суворина, 1895. — Изд. 6. — 486 с.
19. *Франко І.* Гуцульські примівки / Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів : Друкарня Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, 1898. — Т. V. — С. 41—72.
20. *Чубинський П.* Мудрість віків: (Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): у 2 кн. / Петро Чубинський — К. : Мистецтво, 1995. — Кн. 1. — 224 с.
21. *Шкарбан А.* Золотник / Андрій Шкарбан // Народний лікар України. — 1996 (травень). — № 5. — С. 7.
22. *Шухевич, Володимир.* Гуцульщина. — Львів : «Заг. друк.», 1908. — Ч. 5. — 300, [4] с. (Препринт / Володимир Шухевич. Гуцульщина. — Верховина : Гуцульщина, 2000. — Вид. 2. — Част. 5. — 334 с.).

23. *Щербань О.* Як лікували колись «соняшниці» / Олена Щербань, Анатолій Щербань // Берегиня. — 2010. — № 1. — С. 5—7.
24. *Ящуржинский Хр.* Народный праздник Св. мучеников Маккавеев / Хр. Ящуржинский // Киевская старина. — 1889. — Т. XXVI (август). — С. 525—527.
25. Народная и альтернативная медицина. Катар желудка (гастрит) [Электронный ресурс] : http://www.medinar.ru/k/103-2009-08-07-15-42-53.html.
26. Что можно вылечить с помощью тепла [Электронный ресурс] : http://health.passion.ru/l.php/vylechit-s-pomostcu-tepla.htm.

Ludmyla Metka

ON CLAYWARE IN UKRAINIANS' TRADITIONAL FOLK MEDICINE: THE CURE OF «SONYASHNYTSI»

On the ground of works by researchers in Ukrainian traditional folk culture of the mid-XIX and early XX centuries as well as by means of author's own ethnographical data, the analyses has been presented as for earthenware in the process of cure of the so-called the sonyashnytsi illness. Some light has been thrown upon the history of studies in the problem field with localizations of places and time of fixing the information and characteristics of local peculiarities of the treatment. An attempt has been made of the search for analogues of the illness in official medical practice with accentuation of attention to rational points in the usage of clay ware in the cure.

Keywords: folk medicine, sonyashnytsi, magic treatment, clay ware.

Людмила Метка

ГЛИНЯНЫЕ ИЗДЕЛИЯ В НАРОДНОЙ МЕДИЦИНЕ УКРАИНЦЕВ: ЛЕЧЕНИЕ «СОНЯШНИЦЫ»

Опираясь на труды исследователей народной украинской культуры середины XIX — начала XX века, применяя собственные этнографические материалы, автор анализирует использование глиняных изделий в процессе лечения «соняшниц». Выяснено историю изучения вопроса, указаны места и время фиксирования информации, охарактеризована региональная специфика лечения болезни, сделана попытка поиска ее аналога в официальной медицине, акцентировано внимание на рациональности применения в ходе лечения глиняных изделий.

Ключевые слова: народная медицина, «соняшницы», магическое лечение, глиняная посуда.



Наталя ВИЗІР

ПЕРСОНАЛІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМОЛОГІЇ: ІВАН АНТОНОВИЧ ЗАРЕЦЬКИЙ

Статтю присвячено відомому українському досліднику гончарства Івану Зарецькому, який зробив вагомий внесок у становлення вітчизняної керамології. Охарактеризовано широкий діапазон керамологічної діяльності дослідника.

Ключові слова: Іван Зарецький, керамологія, гончарство, археологія, колекція кераміки.

Невдовзі виповнюється 155 років від дня народження відомого українського керамолога, археолога, музеолога, збирача української старовини, геолога, фотографа й художника Івана Зарецького (1857—1936). Упродовж життя Іван Зарецький входив до багатьох престижних наукових об'єднань та інституцій: був членом Московського товариства любителів природознавства, антропології й етнографії, Московського археологічного товариства, дійсним членом Полтавської вченої архівної комісії, членом Воронезької й Оренбурзької архівних комісій, Петербурзького археологічного товариства, членом-кореспондентом Руського музею імператора Олександра III та Державного історичного музею СРСР, співробітником музеїв Полтави, Санкт-Петербурга, Оренбурга. Вчений і на сьогодні залишається визнаним авторитетом в питаннях історії керамологічної думки в Україні.

Іван Зарецький — автор фундаментального дослідження гончарства Полтавщини, результатом чого стала перша в Україні керамологічна монографія «Гончарный промысел в Полтавской губернии» [18], а також перша в Україні інвентаризована керамологічна музейна колекція. Дослідник також першим почав системно фіксувати професійну гончарну лексику, фотографувати технологічні процеси гончарства й побут майстрів [33, с. 17]. За дорученням губернських земств Іваном Зарецьким проведено обстеження кустарних промислів деяких повітів Курської, Воронезької, Оренбурзької губерній за власноруч підготовленими програмами дослідження. Окрім того, керамологом розроблено плани роботи гончарних майстерень; обстежено родовища глин на наявність сировини для виготовлення побутової та будівельної промислової кераміки. В Оренбурзі Іван Зарецький безпосередньо займався організацією фаянсового заводу, був його завідувачем. Там же проводив масштабні розкопки пам'яток сарматського часу й доби середньовіччя, стояв біля витоків Оренбурзького краєзнавчого музею.

Іван Зарецький народився 1857 р. в селі Лютенька Гадяцького повіту Полтавської губернії, де й мешкав до кінця 1870-х років. Ще змалку виявив зацікавлення історичним минулим рідного краю і невдовзі почав збирати старожитності.

Розгортання активної науково-пошукової діяльності Івана Зарецького припало на початок 1880-х років. Він першим розпочав розкопки археологічних об'єктів у Середньому й Нижньому Поворсклі, пер-

шим почав досліджувати підземелля XVII—XVIII ст. Полтави (з 1882 р.) [6, с. 281—282]. Упродовж 1882—1893 рр. Іван Зарецький працював у Полтавському жіночому інституті настроювачем фортепіано [13, арк. 4 зв.], що свідчить про неабиякі музичні здібності дослідника. Окрім того, він також умів гарно малювати, був одним із відомих полтавських фотографів [37]. Упродовж 1881—1886 рр. проводив розвідкові обстеження поселення скіфського часу біля села Лихачівка Богодухівського повіту Харківської губернії [19], а також прибережних районів річки Ворскла (у тому числі приток: Коломак, Свинківка, Мерло) [29, с. 114]. Іван Зарецький першим дослідив такі відомі пам'ятки української археології, як Макухівський, Малоперещепинський, Кабаківський скарби, а також три Полтавські скарби (1893, 1898, 1905) [27, с. 44], кургани скіфського часу Поворскля («*Розрита Могила*», «*Вітова Могила*», «*Опішлянка*»). Загалом поблизу Лихачівки він розкопав 14 курганів [36, с. 61], виявив близько 5000 пам'яток матеріальної культури різних епох [9, с. 12], серед яких — унікальну колекцію римських монет і прикрас V століття н. е. (Велика Рублівка, 1891) [36, с. 62]. Під час розкопок учений ретельно замальовував знахідки, порядок їх розташування в похованні, вів щоденник розкопок [8, с. 44]. З приводу придбання знахідок з розкопок курганів у Богодухівському повіті до археолога звернулися представники Імператорського історичного музею (нині — Російський історичний музей — (Москва), якому восени 1889 р. Іван Зарецький продав колекцію «украинских древностей». У листі до Імператорської археологічної комісії він писав: «...*Я только радуюсь, что коллекция, таких необыкновенных в археологии предметов как проданы, досталась не частному лицу, как это могло случиться и чего я боялся, но такому учреждению, где она может сохраниться на неопределенное время и принесть долю пользы отечественной науке*» [13, арк. 17].

У Російському історичному музеї (Москва), окрім багаточисельної колекції старожитностей, також зберігається «сделанный с натуры красками» [13, арк. 1 зв.] рукописний альбом «*Украинские древности Харьковской губернии, Богодуховского уезда, слободы Лихачевки, найденные и рисованные И.А. Зарецким с 1881 по 1886 гг.*», у якому систематизовано результати перших пошуків археолога. Схвальну оцінку альбому «Украинские древности...» дав відомий український історик Дмитро Багалій на шпальтах «Киевской старины» [5].

За підсумками вивчення курганів навколо майдану «*Розрита Могила*» побачила світ перша археологічна публікація Івана Зарецького — «*Заметка о древностях Харьковской губернии Богодуховского уезда слободы Лихачевки*» (1888) [19].

Під час VIII Археологічного з'їзду в Москві (8—24 січня 1890 р.), членом якого був Іван Зарецький, була представлена його колекція старожитностей з Богодухівського повіту, доповнена знахідками 1889 року [13, арк. 3, 15]. Про деякі предмети колекції йдеться в статті Дмитра Анучина, вміщеній у «Трудах V Археологического съезда в Тифлисе» [4].

Маючи досвід краєзнавчої діяльності, проводячи аматорські археологічні розвідки та розкопки на території Полтавщини й Харківщини, Іван Зарецький не міг не долучитися до діяльності Природничоісторичного музею Полтавського губернського земства, який відкрився 1889 року. За свідченнями самого етнографа, з цього часу й до 1910 р. дослідник активно брав участь у формуванні археологічних та етнографічних колекцій, не маючи посади. Лише з 1910 р., з розширенням в установі штатного розпису, Іван Зарецький упродовж двох років мав посаду помічника завідувача музею [1].

Активна науково-дослідницька робота Івана Зарецького звернула на себе увагу Полтавського губернського земства, яке доручило йому вивчення сучасного стану гончарного промислу губернії. Для максимально повного з'ясування керамологічної проблематики в польових умовах учений спеціально підготував власну програму, яку невдовзі було доповнено й затверджено діячами земської управи. Окрім завдань суто економічного й статистичного характеру, Іван Зарецький намагався простежити збережені історичні зв'язки між сучасним і стародавнім гончарством через ґрунтовне вивчення технології традиційного гончарного виробництва, інструментарію майстрів, асортименту, особливостей форм і декору, ареалів збуту виробів, а заодно й гончарської звичаєвості [18, с. 5].

На жаль, за браком часу, як зазначав сам дослідник, йому не все задумане вдалося здійснити, хоча

зібрані ним керамологічні матеріали й донині не втратили свого наукового значення.

Під час кількамісячної експедиції 1893 р. дослідник зібрав і передав до Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства близько 400 традиційних гончарних виробів, сформувавши таким чином першу в Україні велику музейну колекцію народної кераміки [16, с. 84—88]. Він також передав до музею 35 зразків глин, маючи на меті зібрати матеріали для лабораторних аналізів та проб «*на предмет їх придатності для сучасного гончарного виробництва*» та для майбутніх керамологічних студій [33, с. 155]; креслення гончарних інструментів (46 шт.); фотографії із зображеннями технологічних процесів гончарного виробництва (25 шт.) [16, с. 86—88].

Узагальнюючим науковим результатом обстеження Іваном Зарецьким 18 гончарних осередків Полтавської губернії стали унікальні керамологічні відомості про економічний стан кустарного промислу, технологію виготовлення й оздоблення глиняних виробів, матеріали, пристрої, інструменти гончарного виробництва, місця збуту готової продукції та побут гончарів. Особливу увагу звертав Іван Зарецький на фіксування керамологічної термінології; власноручно й достатньо професійно замальовував усі гончарні інструменти, типи горнів (у перетині), основні різновиди посуду тощо. Таким чином він фактично започаткував формування нового типу керамологічних джерел — графічних малюнків за матеріалами польових [33, с. 155].

Потребу в графічній фіксації артефактів дослідник пояснював так: «*Самое подробное описание инструментов и прочих орудий, употребляемых нашими гончарами в гончарном производстве, не было бы вполне понятным без рисунков*» [18, с. 37].

З метою ефективної допомоги гончарям у модернізації й пристосуванні кустарного виробництва до сучасних потреб і запитів населення земці прийняли рішення про відкриття в найбільш перспективному для розвитку гончарства осередку першої в Лівобережній Україні Опішнянської зразкової гончарної навчально-показової майстерні [30, с. 5], завідувачем якої став Іван Зарецький — найбільш обізнаний зі специфікою місцевого гончарного промислу.

1898 р. Іван Зарецький на прохання Курської губернської земської управи займається вивченням родовищ глин на предмет виявлення придатних для використання в черепичному виробництві [14, с. 679].

Загалом керамолог обстежив 16 пунктів в Рильському й Суджанському повітах, в шести з яких виявив високоякісну черепичну сировину. Поблизу села Сапогове дослідник виявив насичену окисом заліза глину, яку, за висновком Івана Зарецького, можна було використати для виготовлення високоякісних теракотових виробів. Керамологічні розвідки дослідника, а також результати випалів, проведених Іваном Зарецьким, показали, що багаті родовища глин Курської губернії придатні для розбудови черепичного виробництва, а також для виробництва гончарного посуду, про що зазначено в звітах дослідника, переданих до Суджанської повітової земської управи [14, с. 680].

1902 р. Іван Зарецький відряджений «*представителем от Полтавского губернского земства для устройства и заведывания Полтавским отделом*» на Всеросійській кустарно-промисловій виставці в Петербурзі [31, с. 235].

За облаштування експозиції етнограф був нагороджений званням почесного громадянина [31, с. 235].

До XII Археологічного з'їзду в Харкові Іван Зарецький підготував етнографічні матеріали, представлені на Всеросійській виставці в Санкт-Петербурзі, й окремий каталог полтавського розділу археологічної виставки [28, с. 41].

Він також узяв участь у роботі з'їзду з доповіддю «*Гончарный промысел в Полтавской губернии*» [41, с. 3].

Щойно заснований в Петербурзі Етнографічний відділ Руського музею імператора Олександра III (нині — Російський етнографічний музей в Санкт-Петербурзі) привернув увагу українського дослідника, і невдовзі Іван Зарецький став співробітником одного з найбільших етнографічних музеїв Європи [17, арк. 42].

Упродовж 1902—1910 рр. дослідник зібрав для Руського музею понад 1800 предметів з Полтавської, Харківської, Київської, Чернігівської, Подільської й Катеринославської губерній, із них — близько 600 глиняних виробів [39, с. 83].

Там же сформувалася вражаюча колекція рідкісних опішнянських мисок, про які сам збирач у звіті писав: «Между всеми гончарными изделиями Полтавской губернии первое место в экономическом

и этнографическом отношении занимают малеванные поливянные миски, украшенные арабесковым, геометрическим, реже растительным и животным орнаментом» [32, арк. 1 зв.]. В архіві музею зберігаються писемні матеріали Івана Зарецького, зокрема звіт про зібрані етнографічні колекції [32]; рукописи статей: «Хустка или хусточка», «Рушник», «Килим», «Узоры плахт», «Узоры подризников», «Кафли» [22]; альбом унікальних власних малюнків «Малорусские узоры Полтавской губернии» [21]. У музейній фототеці зберігається підбірка унікальних етнографічних знімків Івана Зарецького понадстолітньої давності [40].

Зважаючи на досвід виставкової діяльності Івана Зарецького 1909 рр. губернська управа відрядила збирача в польову експедицію губернією з метою формування збірки народної дитячої іграшки для демонстрації на Виставці історичних та народно-етнографічних іграшок в Москві 1909 року [31, с. 235].

За безпосередньої участі Івана Зарецького в Природничо-історичному музеї Полтавського губернського земства було сформовано першу археологічну експозицію [35, с. 190], сформовано каталог археологічного відділу, укладено картотеки колекцій [2, арк. 18].

1912 р. Іван Зарецький опублікував матеріали з дослідження урочища Мечеть у Кобеляцькому повіті [26], а також унікального Малоперещепинського скарбу [20].

Упродовж 1912—1913 рр. Кустарний склад Полтавського губернського земства видав серію альбомів «*Украинское народное творчество*». Іван Зарецький ретельно й фахово підготував вступну статтю, ілюстрації й анотації творів до VI серії — «*Гончарные изделия*» — першого в Україні ілюстрованого каталогу традиційних глиняних виробів Полтавщини [38]. За свідченням самого Івана Зарецького, ним були підготовлені всі випуски альбомів: відбір предметів для репрезентації, фото виробів, текстова частина [1].

У кінці 1912 р. Іван Зарецький поступив на службу до Воронезької губернської земської управи. Передумовою такого кроку стало запрошення Воронезької губернської земської управи для дослідження кустарних промислів й збору етнографічних виробів для представлення на II Всеросійській кустарній промисловій виставці в Санкт-Петербурзі 1913 р., а також бажання Івана Зарецького влаштувати сина Федора на навчання до Воронезького сільськогосподарського інституту (щойно заснованого навчального закладу) [3].

Упродовж 1912—1914 рр. Іван Зарецький активно працював над дослідженням кустарних промислів губернії. На основі підготовлених Головним Управлінням Землевпорядкування й Землеробства «Основных положений...», «Программы...» й «Журнала Совещания по вопросу об исследовании кустарных промыслов» Іван Зарецький розробив бланки шести форм для опитування населення Воронезької губернії. Незважаючи на поставлені земством завдання про дослідження найбільш розповсюдженого в регіоні чоботарства, Зарецький включив до плану досліджень питання про шкіряний і гончарний промисли, а також питання про наявність і стан інших. Окрім того, етнограф розробив інструкцію для дослідження кустарних промислів. У результаті роботи в серпні 1913 р. трьома опитувачами було обстежено близько трьох тисяч дворів в трьох населених пунктах, зібрано вироби, сировину, зафотографовано технологічні процеси й збут продукції [3].

1914 р. Іван Зарецький сам обстежував кустарництво губернії. Ним досліджено близько 5000 дворів кустарів. Звіт про результати роботи представлено Воронезькій губернській земській управі. Подальшому дослідженню кустарної промисловості перешкодила Перша світова війна й відсутність коштів [1].

У Петербурзі на II Всеросійській кустарній промисловій виставці Воронезьке губернське земство представляв Іван Зарецький. Серед «весьма разнообразных и умело разгруппированных экспонатов» [11] найширше були репрезентовані ткацькі, килимові, гончарні вироби, чоботарство, вишивка. Значна кількість глиняного посуду, представленого регіоном, свідчить не лише про розвиток гончарства в губернії, а й про підвищену увагу до цього промислу Івана Зарецького, який готував колекцію до репрезентації. Деякі промисли представлено кількома виробами, але, не зважаючи на це, «благодаря умелому подбору, и они не теряются в общей массе», — зазначено в оглядових матеріалах виставки [11].

З 1915 до 1936 р. Іван Зарецький жив і працював в Оренбурзі. На початку 1915 р. Військове Гос-

подарче Управління Оренбурзького козачого війська з метою розвитку пухово-в'язального промислу в Оренбурзькій губернії запросило Івана Зарецького на посаду діловода пухово-кустарного столу. Завдяки активній позиції Івана Зарецького і його професійним навикам були введені в дію раціональні методи поліпшення кустарного промислу. Іван Зарецький акцентував увагу майстринь не лише на якості хусток, а й на урізноманітненні узорів [7, с. 29].

Відповідно до Постанови Оренбурзької губернської земської управи від 3 листопада 1915 р. № 12 з приводу організації дослідження кустарних промислів губернії до Розпорядчого відділу надійшло клопотання від Івана Зарецького про надання йому щойно введеної в Управі посади дослідника кустарництва губернії [1].

Управа постановила: «*Делопроизводителя Войскового Хозяйственного Правления Оренбургского казачьего войска Ивана Антоновича Зарецкого — зачислить на службу Оренбургского Губернского Земства на должность исследователя кустарных промыслов губернии, с окладом жалования 1500 р. со дня вступления в должность, предложив ему, не ожидая двухнедельного срока представления губернатору, немедленно приступить к выполнению обязанностей по службе в земстве*» [1]. Його діяльність на посаді завідувача дослідженнями кустарних промислів Оренбурзької губернії продовжувалася до лютого 1917 року. Іван Зарецький підготував програму обстеження кустарних промислів губернії, навчальний план гончарної навчально-показової майстерні. Але у зв'язку із затяжною хворобою йому довелося повернутися на службу до Військового Господарського Управління на посаду діловода пухово-кустарного столу. Підтвердженням його професійності й самостійного прийняття рішення щодо переходу до іншої установи є витяг із листа Розпорядчого відділу Земської управи від 20 лютого 1917 р. № 450: «*...службу оставил по соглашению с Управою вследствие продолжительной болезни. На сколько выяснилось из прохождения службы, г. Зарецкий опытный и знающий человек в области обслуживания нужд кустарных промыслов населения*» [1].

Упродовж 1920—1923 рр. Іван Зарецький працював завідувачем фаянсового заводу Оренбурга [3]. Досліджуючи родовища глин регіону, вчений переконався, що знайдена ним сировина — готова фаянсова маса, придатна для виготовлення посуду. Однак, незважаючи на порушення питання перед владними органами про виготовлення посуду з місцевої глини, Іван Зарецький залишився не почутим упродовж 1920—1930-х років [10].

У зв'язку з підготовкою до Всеросійської сільськогосподарської і кустарно-промислової виставки в Москві 1923 р. було заплановано складання мапи кустарної промисловості Оренбурзької губернії й підготовка супроводжуючого нарису. Виконання завдання було покладено на найбільш досвідченого інструктора з кустарництва Івана Антоновича Зарецького. Він обстежив кустарні господарства й зібрав експонати для презентації на виставці.

Як результат роботи українського дослідника в Москві були представлені спеціально виготовлені для виставки найбільш розповсюджені в регіоні кустарні вироби — різноманітні пухові оренбурзькі хустки. Варто зазначити, що в цей період вперше було введено нову термінологію на позначення різновидів хусток, як от «пухова шовкова хустка», «павутинка» [7, с. 29].

1927 р. Товариство вивчення Казахстану й Іван Зарецький підписали договір про дослідження археологом доісторичних пам'яток по берегу річки Ілек. Незважаючи на те, що Академія історії матеріальної культури не надала відкритого листа на ці дослідження, Іван Зарецький розпочав заплановану роботу. Відкритий лист археолог отримав від Відділу музеїв Головнауки [25, арк. 18].

Дослідник здійснив археологічні розкопки 20 курганів доби середньовіччя. 1929 р. обстежив кургани пізніх кочівників у Губерлинських горах, поблизу селища Білошапка цієї ж області [3]. Упродовж усього життя Іван Зарецький не полишав археологічної діяльності. 1935 р. він продовжив роботу попередників із дослідження поховання доби середньовіччя поблизу села Благословенка, на річці Бердянка, й підготував список знахідок [15, с. 526]; провів розкопки пам'яток прохорівської культури на околиці Ак-Булака поблизу хутора Першого Веселого [34, с. 16], результати яких було опубліковано вже після його смерті (1941) [24].

З 1928 р. й до кінця життя Іван Зарецький працював науковим співробітником Оренбурзького губернського музею (нині — Оренбурзький історико-

краєзнавчий музей). Завдяки його досвіду роботи в музейних установах було відновлено експозиційні зали, зібрані експонати, яких не вистачало для повного висвітлення історії краю, оскільки 1927 р. дві третини експонатів відійшли до Краєзнавчого музею Казахстану. На посаді наукового співробітника Іван Зарецький займався дослідженням доісторичних пам'яток Оренбурзького округу, збором етнографічних і природничих матеріалів, підготовкою планів і звітів роботи музею тощо.

На початку 1930-х рр. Іван Зарецький активно працював над пошуками будівельної сировини; він знайшов вогнетривку глину й провів експерименти з виготовлення цегли, яка витримувала випал у 1670°C [3].

Улітку 1931 р. Іван Зарецький підписав договір про роботу в Оренбурзькому державному промисловому комбінаті на посаді завідувача виробничої частини цегляного заводу № 1 міста Оренбурга. Завдяки його діяльності було випалено більше півмільйона цеглин для будівництва місцевої електростанції «Красный маяк» [3].

Архівні матеріали Івана Зарецького свідчать про те, що він багато часу приділяв геологічним розвідкам. Йому належить класифікація корисних копалин, гірських порід і мінералів Оренбурзької області. Оскільки регіон є найбільш багатим на залізну руду та її різновиди, 1934 р. відповідно до запланованої Оренбурзьким бюро краєзнавства теми «Древние и старинные рудные разработки», член Оренбурзької крайової комісії з давніх рудних розробок Іван Зарецький підготував бібліографію з проблем дослідження покладів руд, план і маршрут польових робіт з вивчення давніх рудних родовищ, підготував опис і фотографії музейних експонатів, «связанных с добычей руды, плавкой метала, литьем и ковкой» [3]. Окрім того, вчений підготував рукопис монографії «Очерк заселенности Оренбургского края с древнейших времен до XVIII века» [23]. Оренбурзьке бюро краєзнавства запланувало видання монографії, а також опублікувало матеріали в місцевій пресі [3]. На жаль, до сьогодні рукописні матеріали вченого не опубліковані.

Наступного року 79-річний Іван Зарецький організував археологічну експедицію, метою якої було дослідження курганів на берегах річки Урал; поблизу селища Красногорки він розкопав три кургани сарматської культури. Проте невсипуща наукова діяльність дослідника несподівано обірвалася під час розкопок 14 серпня 1936 року. Його останнім прихистком стала мальовнича місцевість під назвою «Долина щастя» (так називають своє місто жителі Кувандика Оренбурзької області) [12, с. 118].

Упродовж усього життя Іван Зарецький ніколи не був байдужим до культурної спадщини народу. Він за найменшої можливості збирав і дбайливо прилаштовував до музеїв віднайдені старожитності. І навіть за більшовицького тоталітарного режиму сміливо виступав з повідомленнями про варварське ставлення місцевої влади до краєзнавчого музею й історичних пам'яток Оренбуржжя загалом.

Сучасні науковці завдячують Івану Зарецькому за вагомий внесок у розвиток вітчизняної керамології, етнографії, археології й музеєзнавства. Він сформував унікальні колекції з української етнографії, до яких постійно звертаються вітчизняні й чужоземні дослідники народної культури XIX — початку XX століття. З-поміж них особливу увагу привертає до себе найбільша у світі колекція опішнянських мальованих мисок зі збірки Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі. Значне зацікавлення в народознавців викликають і унікальні рукописні наукові матеріали вченого, які досі залишаються малознаними й не введеними в науковий обіг. Тим часом ось уже понад століття керамологічним бестселером залишається монографія Івана Зарецького «*Гончарный промысел в Полтавской губернии*» (1894) [18].

1. Автобіографічні відомості І.А. Зарецького // Державний архів Оренбурзької області. — Ф. 43. — Оп. 4. — Спр. 267.
2. Акты передачи экспонатов Лубенского музея Е.Н. Скаржинской, 1906 // Державний архів Полтавської області. — Ф. 222. — Оп. 1. — Спр. 15. — 309 арк.
3. [Архівні матеріали Івана Зарецького] // Наукова бібліотека Оренбурзького історико-краєзнавчого музею.
4. *Анучин Д.Н.* О древнем луке и стрелах / Д.Н. Анучин // Труды V Археологического съезда в Тифлисе. — М. : Типография А.И. Мамонтова и К°, 1887. — С. 337—411.
5. *Багалей Д.* Заметка об альбоме украинских древностей / Д.И. Багалей // Киевская старина. — 1888. — С. 148—149.
6. *Бучневич В.Е.* Записки о Полтаве и ее памятниках / В.Е. Бучневич. — Репр. изд. [со 2-го изд.]. — Харьков : Сага, 2008. — С. 281—282.

7. *Бушухина И.В.* Оренбургский пуховый платок. Альбом : в 2-х т. Т. I / И.В. Бушухина. — Оренбург : Оренбургское книжное издательство, 2007. — 160 с., 196 іл.
8. *Вальчак С.Б.* Коллекции из раскопок И.А. Зарецкого в собрании ГИМ / С.Б. Вальчак, К.Б. Фирсов // Проблеми історії та археології України : матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 10-річчю Незалежності України (Харків, 16—18 травня 2001). — Харків : Харківський національний університет імені Василя Карабіна ; Харківське обласне історико-археологічне товариство, 2001. — С. 44—45.
9. *Варвянська В.Г.* «Розрита Могила» / В.Г. Варвянська, О.Б. Супруненко. — Полтава : Археологія, 1996. — 48 с.
10. *Веха*. Посуда из своего фарфора // Оренбургская коммуна. — 1935. — 12 марта.
11. Вторая Всероссийская кустарная выставка под Августейшим покровительством Государыни Императрицы Александры Федоровны, устроенная Главным Управлением Землеустройства и Земледелия в 1913 году. — Санкт-Петербург : Типография В.Ф. Киршбаума, 1913. — С. 169.
12. *Выставкина Н.М.* И.А. Зарецкий — сотрудник Оренбургского музея / Н.М. Выставкина // Охрана и исследование памятников археологии Полтавщины : тезисы докладов и сообщений. — Полтава : Полтавский краеведческий музей, 1989. — С. 116—118.
13. Дело Императорской археологической комиссии о высылке в Комиссию коллекции Украинских древностей, принадлежащей г. Зарецкому // Науковий архів Інституту історії матеріальної культури. — Ф. 1.1889. — Спр. 29. — 37 арк.
14. Доклады Курской губернской земской управы XXXIV очередному губернському земскому собранию. 2 декабря 1898 г. — Курск : Типография губернского земства, 1898. — 1063 с.
15. *Евгеньев А.А.* Археология Оренбуржья в 20—30 годы XX века / А.А. Евгеньев // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — Самара, 2007. — Т. 9. — № 2. — С. 523—530.
16. Естественно-исторический музей Полтавского губернского земства. Описание коллекций. — Полтава : Типо-литография М.Л. Старожицкого, 1899. — XI, 90 с.
17. Журнал заседаний Совета Этнографического отдела Русского музея Императора Александра III // Науковий архів Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі. — Ф. 1. — Оп. 1. — Од. зб. 13. — 111 арк.
18. *Зарецкий И.А.* Гончарный промысел в Полтавской губернии / И.А. Зарецкий. — Полтава : Типо-литография Л. Фришберга, 1894. — 3 нен., II, 126, XXIII, VI, 11 с.
19. *Зарецкий И.А.* Заметка о древностях Харьковской губернии Богодуховского уезда слободы Лихачевки / И.А. Зарецкий // Харьковский сборник : Літературно-научное приложение к «Харьковскому календарю». — 1888. — Вып. 2. — С. 229—246. — II табл.
20. *Зарецкий И.А.* Клад, найденный при селе Малая Перещепина Константиноградского уезда Полтавской губернии / И.А. Зарецкий // Труды Полтавской ученой архивной комиссии. — Полтава : Электрическая типография Г.И. Маркевича, 1912. — Вып. 9. — С. 181—207.
21. *Зарецкий И.А.* Малорусские узоры Полтавской губернии / И.А. Зарецкий // Науковий архів Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі. — Колекція № 945 (1902). — 22 арк.
22. *Зарецкий И.А.* 1. Хустка или хусточка. 2. Рушник. 3. Килим. 4. Узоры плахт. 5. Кафли / И.А. Зарецкий // Науковий архів Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 274. — 69 арк.
23. *Зарецкий И.А.* Очерк заселенности Оренбургского края с древнейших времен до XVIII века: Рукопис (155 с.) / И.А. Зарецкий // Наукова бібліотека Оренбурзького історико-краєзнавчого музею.
24. *Зарецкий И.А.* Поселок Благословенка и Ак-Булак / И.А. Зарецкий // Археологические исследования в РСФСР в 1934—1936 гг. — М. ; Л. : Издательство АН СССР, 1941. — С. 152—153.
25. *Зарецкий И.А.* Раскопки в Казахстане И.А. Зарецкого. Переписка / И.А. Зарецкий // Науковий архів Інституту історії матеріальної культури. — Ф. 2. — Оп. 1. — Спр. 118. — Арк. 1—8.
26. *Зарецкий И.А.* Результаты пробной раскопки в урочище Мечеть Кобелякского уезда / И.А. Зарецкий // Труды Полтавской ученой архивной комиссии. — Полтава : Электрическая типография Г.И. Маркевича, 1912. — Вып. 9. — С. 111—120.
27. *Кулатова І.* Археологічні дослідження І.А. Зарецького в Полтаві / І.М. Кулатова, О.Б. Супруненко // Охорона і дослідження пам'яток археології Полтавщини : Третій обласний науково-практичний семінар. Квітень, 1990 р. : тези доповідей. — Полтава : Полтавський краєзнавчий музей, 1990. — С. 41—47.
28. *Кулатова І.* Археологічна тематика в діяльності Полтавської вченої архівної комісії / І. Кулатова, О. Супруненко // Архівний збірник на посвяту 90-річчя Полтавської вченої архівної комісії. — Полтава : Полтава, 1993. — С. 37—47.
29. *Мезенцева Г.* Дослідники археології України: Енциклопедичний словник-довідник / Галина Мезенцева. — Чернігів : Сіверянська думка, 1997. — С. 114.
30. Отчет Полтавской земской управы за 1897 год. — Полтава : Типо-литография Л. Фришберга, 1898. — Вып. 1. — 113 с.
31. *Павловский И.Ф.* Зарецкий Иван Антонович / И.Ф. Павловский // Краткий биографический сло-

варь ученых и писателей Полтавской губернии с половины XVIII века. — Полтава : Типо-литография преемников Дохмана, 1912. — С. 234—236.
32. Переписка и отчет И.А. Зарецкого о собирании этнографических материалов в Полтавской губернии; описи предметов одежды и домашнего обихода с указанием их назначения // Науковий архів Російського етнографічного музею в Санки-Петербурзі. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 273. — 62 арк.
33. *Пошивайло О.М.* Українська академічна керамологія XXI сторіччя. Теорія, історія, сучасний ужинок, майбутній поступ. Книга I (2001—2005) / Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2007. — 776 с.
34. *Смирнов К.Ф.* Состояние и задачи археологического исследования Оренбургской области / К.Ф. Смирнов // Археология и этнография Башкирии. — Уфа, 1964. — Т. II. — С. 16—23.
35. *Супруненко О.Б.* Археологія в діяльності першого приватного музею України (Лубенський музей К.М. Скаржинської) / О.Б. Супруненко. — К. ; Полтава : Археологія 2000. — 392 с.
36. *Супруненко Олександр.* Іван Зарецький — археолог і музейний працівник / О.Б. Супруненко // Народне мистецтво Полтавщини : тези наукових доповідей і повідомлень науково-теоретичної конференції, присвяченої 70-річчю Полтавського художнього музею, 1—2 червня 1989 року. — Полтава : Полтавський художній музей, 1989. — С. 59—65.
37. *Супруненко О.* Літературні світлини І. Зарецького / Олександр Супруненко // Криниця. — Полтава, 1993. — № 5—6. — С. 76—79.
38. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды. — Полтава : Издание Кустарного склада Полтавского губернского земства, 1913. — 28 с.
39. Украинцы XIX—XX вв.: Каталог-указатель этнографических коллекций / составители Н.М. Хазова, О.В. Карпова. — Л. : Государственный музей этнографии народов СССР, 1983. — 64 с.
40. Фототека // Науковий архів Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі. — Колекція № 487. — 34 арк.
41. XII Археологический съезд // Харьковские губернские ведомости. — 1902. — № 222. — 26 августа. — С. 2—3.

Natalya Vyzir

ON PERSONAL DATA OF UKRAINIAN CERAMOLOGY: IVAN ANTONOVYCH ZARETSKY

The article has been devoted to eminent Ukrainian researcher in traditional folk pottery — Ivan Zaretsky, the man who had made quite significant contribution in the formation of national ceramology. A wide range of ceramologic activities by the scholar has also been described

Keywords: Ivan Zaretsky, ceramology, pottery, archeology, collection of ceramic ware.

Наталья Вызир

ПЕРСОНАЛИИ УКРАИНСКОЙ КЕРАМОЛОГИИ: ИВАН АНТОНОВИЧ ЗАРЕЦКИЙ

В статье идет речь об известном украинском исследователе гончарства, о его весовом вкладе в развитие отечественной керамологии. Дана характеристика его многогранной керамологической деятельности.

Ключевые слова: Иван Зарецкий, керамология, гончарство, археология, коллекция керамики.



Оксана ШПАК

МАЛЯРСТВО НА СКЛІ СХІДНОГО ОПІЛЛЯ ТА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

середини — другої половини ХХ ст. (матеріали польових досліджень 2011 р.)

У статті на основі польових досліджень 2011 р. розглянуто деякі аспекти становлення і побутування малярства на склі на Східному Опіллі та Західному Поділлі у середині — другій половині ХХ ст. Визначено типологію творів, виявлено імена окремих майстрів, введено у науковий обіг невідомі артефакти.

Ключові слова: малярство на склі, типологія творів, ікони, картини, декоративні композиції, майстри малярства на склі.

Українська народна ікона на склі XIX — початку ХХ ст. належить до порівняно пізніх і відносно коротких у часі етномистецьких традицій. Проте за силою емоційного вислову й художньою виразністю вона постає як яскраве і своєрідне мистецьке явище. Після остаточного згасання у першій чверті ХХ ст., на зміну «первинній» прийшла «регенерована» — «вторинна етномистецька традиція» [8, с. 96] малярства на склі. Вона розвивалася від середини ХХ ст. у традиційному ареалі давньої ікони на склі (на Покутті, Гуцульщині, Буковині), а також поширилася у менших масштабах на прилеглі та віддалені від західного регіону терени (на Поділлі, Бойківщині, Поліссі та ін.). Хронологічні межі «вторинної етномистецької традиції» охоплюють період кінця 1940-х — початку 1980-х рр. На відміну від давніх ікон на склі, твори «новішого покоління» недостатньо представлені у музейних та приватних збірках і досі залишаються маловивченими. Тому для висвітлення цього питання є актуальними польові дослідження, які дають змогу з'ясувати етапи історії, особливості побутування і занепаду цього явища, зібрати цінний фактологічний матеріал[1].

Відроджена у середині ХХ ст. «вторинна» або «друга» традиція народного малярства на склі практично не стала предметом наукового вивчення. Цього питання лише у загальних рисах торкалися у своїх публікаціях Д.Н. Гоберман [1, с. 46, 62], В.П. Откович [4, с. 9; 6, с. 464], М. Селівачов [7, с. 138, 140—141], М. Гринюк [3, с. 407—416], В. Лукань [5, с. 328—330], однак зазначений регіон не увійшов у поле зору наукових студій. Тому постає актуальним простежити розвиток «вторинної етномистецької традиції» малярства на склі Східного Опілля та Західного Поділля для повнішого відтворення загальної картини розвитку українського малярства на склі.

Мета публікації — на основі здобутого у ході польових досліджень фактологічного матеріалу ви-

[1] Стаття базується на матеріалах комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Східне Опілля та Західне Поділля (Бережанський, Підгаєцький, Бучацький, Монастириський, Заліщицький, Борщівський р-ни Тернопільської обл.). Дата проведення: 3.06.2011 — 16.06.2011 р. Керівник експедиції: Болюк О.М., учасники експедиції: Никорак О.І., Федорчук О.С., Мотиль Р.Я., Козакевич О.Р., Шпак О.Д., водій мікроавтобуса: Романів В.Т.

світлити аспекти становлення й побутування, причини занепаду «вторинної етномистецької традиції» малярства на склі у вказаному регіоні, з'ясувати типологію творів.

Під час комплексної мистецтвознавчої експедиції 2011 р. встановлено, що досліджувана територія (Бережанський, Підгаєцький, Бучацький, Монастириський, Заліщицький, Борщівський райони Тернопільської області) у середині — другій чверті ХХ ст. була активною зоною побутування народного малярства на склі. Конкретні артефакти виявлено й зафотографовано у селах: Біще, Шумляни, Щепанів, Миколаївка (хутір Лівче), Шутроминці, Блищанка, Трійця, Монастирок, Вербівка, а також у збірках Підгаєцького районного краєзнавчого музею та Борщівського обласного краєзнавчого музею. Усні відомості, отримані від носіїв етнічної культури, підтверджують широке побутування таких творів у вказаний період у таких населених пунктах: Стриганці, Вістря, Сновидів, Бариш, Звенигород, Новосілка, Мирне, Касперівці, Лисичники, Щитівці, Дзвиняч, Зелений Гай, Устечко, Бедриківці, Гермаківка, Залісся, Пищатинці. Очевидно, під час подальших досліджень цей перелік вдасться значно розширити.

На основі виявленого фактологічного матеріалу та вербальної інформації, отриманої від респондентів, можна стверджувати, що за типологією твори малярства на склі середини — другої половини ХХ ст. поділялися на ікони, картини та декоративні мальовані рамки.

Ікони на склі, ймовірно, не набули значного поширення у ХХ ст. в досліджуваному регіоні, на відміну від Покуття, Гуцульщини й Буковини, де під час мистецтвознавчих експедицій 1998—2008 рр. було зафіксовано більшу кількість артефактів. Очевидно, це зумовлене відсутністю на Поділлі давнішої традиції малярства на склі (ХІХ ст.). В експозиції Підгаєцького районного краєзнавчого музею представлені дві ікони на склі середини — другої половини ХХ ст.: «Чаша і Євангелія» та «Хресту Твоєму поклоняємося...». Ці експонати надійшли до музею зі с. Рудники Підгаєцького р-ну[2].



Ікона на склі «Пресвята Євхаристія» («Чаша і Євангелія»). Середина — друга половина ХХ ст. зі с. Рудники Підгаєцького р-ну. Підгаєцький районний краєзнавчий музей. Фото автора 2011 р.



Ікона на склі «Хресту Твоєму поклоняємося, Владико...». Середина — друга половина ХХ ст. зі с. Рудники Підгаєцького р-ну. Підгаєцький районний краєзнавчий музей. Фото автора 2011 р.

Із повідомлень респондентів дізнаємося, що у м. Коропець Монастириського р-ну мешкав майстер-самоук Мельник Михайло Ількович (1928—1970), який протягом 1960—1967 рр. малював ікони, зокрема: «Чаша і Євангелія», «Хрес-

[2] Записано 07.06.2011 р. від завідувача Підгаєцького районного краєзнавчого музею Манюка Богдана Івановича, 1965 р. н. у м. Підгайці Тернопільської обл.



Шупляк Ніна Дмитрівна з картиною на склі початку 1960-х рр. (її ж авторства), с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.



Шупляк Ніна Дмитрівна. Картина на склі «Їхав козак на війноньку». 1970-ті рр., с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.

ту Твоєму поклоняємося…»[3]. Образи майстра у 1960—1965 рр. замовляли мешканці зі с. Нижнів Тлумацького району Івано-Франківської області, де такі твори «ще донедавна висіли у хатах».

У фондах Борщівського обласного краєзнавчого музею зафотографовано скляний овальний образок кінця XIX — початку XX ст., промислового виготовлення: посередині — образ Пресвятого Серця Христового (спосіб чорно-білого друку зі звороту скла), довкола — віночок з «прорізаних» у чорному тлі рослинних мотивів, під незаповнені фарбою площини підкладено тонку зібгану фольгу[4]. Ця хатня ікона, ймовірно, потрапила на українські землі на початку XIX ст. як імпорт із сусідніх західних теренів.

Стислу інформацію про побутування ікон на склі подали уродженці Підгаєччини та Бучаччини: «Колись [у 1944 р.] таких образків багато продавали: Матінку Божу, Ісуса Христа, ангеликів маленьких, шкляних… Мальовані «на золотці» вони були. Це сам образ був мальований, не фото. А коло образа були цвіточки — більші, менші»[5]; «образ був мальований на склі, не тільки квіти»[6]. Ці та подібні свідчення респондентів дозволяють скласти певне уявлення про іконографічний репертуар та декоративне вирішення таких творів.

Картини на склі, поряд з іконами, належать до найменш збережених творів «вторинної етномистецької традиції». Понад два десятки скляних картин пощастило віднайти у с. Біще Бережанського р-ну. Їх автор, — Шупляк Ніна Дмитрівна, народилася 1939 р. у с. Рахни Польові Тиврівського р-ну Вінницької обл. У 1959 р. після закінчення Заліщицького сільськогосподарського технікуму вона оселилася у с. Біще, де спочатку працювала агрономом, згодом — вчителем образотворчого мистецтва і паралельно — біології. У вільний час малювала для себе та односельців картини. У 1960—1980-х рр. її роботи були чи не в кожній хаті у с. Біще, а також у довколишніх селах — Поручині, Урмані.

Завдяки зустрічі та спілкуванню з Н.Д. Шупляк вдалося зібрати цінний матеріал до біографії й творчого портрета майстрині. Варто зацитувати спогад про перше враження від малярства на склі, яке, оче-

[3] Записано 09.06.2011 р. від Гаврилишина Михайла Петровича, 1950 р. н. у м. Коропець Монастириського р-ну Тернопільської обл.

[4] Борщівський обласний краєзнавчий музей (без інв. номера).

[5] Записано 08.06.2011 р. від Стасів (дівоче — Яцків) Ярослави Михайлівни, 1931 р. н. (урodж. м. Підгайці) у с. Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[6] Записано 11.06.2011 р. від Жешньовської Надії Іларіонівни, 1963 р. н. (урodж. с. Цвітова) у с. Звенигород Бучацького р-ну Тернопільської обл.

видно, вплинуло на її подальші художні зацікавлення: «Мені дуже запам'яталося, коли на базарі я вперше побачила картину на склі «Дівчинка з котиком». Це було десь у 1951—1952 рр. Малювати на склі я почала у 13—14 років»[7]. Техніку малярства на склі майстриня освоїла самотужки, причому перші спроби були не зовсім вдалими: «Я ще навіть не знала тієї техніки добре. Намалювала «Несе Галя воду» просто так, аквареллю, гуашшю. Поставила, а воно все потекло. Аж тоді я довідалася, що треба тушшю обводити і малювати олійними фарбами. Тоді я почала вже більше малювати на склі, мама дуже мене підтримувала. У ті часи не було чим прикрашувати хати і малярство на склі — то було дуже велике, бо мама собі почіпала в хаті... Полишала я багато тих картин на Вінниччині»[8].

Згідно інформації, отриманої від Н.Д. Шупляк, малярство на склі «увійшло в моду» у с. Біще в 1960-х рр. Люди надавали перевагу картинам на склі, оскільки, за словами майстрині, вони були виразнішими, ніж мальовані на полотні, до того ж їх виконання займало менше часу. Найбільш інтенсивно (у творчому плані) Ніна Дмитрівна працювала протягом 10 років — до початку 1970-х рр. Коли ж стала завучем школи, а згодом — директором, то через брак часу перестала виконувати замовлення і малювала тільки «для себе».

Основний доробок Н.Д. Шупляк становлять картини. У 1960-х рр. вона починала малювати ікони на склі, але була змушена припинити, оскільки, згідно її спогадів, «за тих часів мала великі неприємності». Майстриня повернулася до створення ікон аж на початку 2000-х рр. Під час польових досліджень у с. Біще зафотографовано 24 роботи Н.Д. Шупляк, виконані на склі у різні періоди творчості: «Дівчина з оленем» (поч. 1960-х), «Букет», «Троянди» (1961—1963); «Портрет Т. Шевченка» (1960-ті, 1970-ті); «Лісова пісня» (1970-ті); «Їхав козак на війноньку» (1970-ті), «Портрет І. Франка», «Тече вода із-за гаю...», «Садок вишневий коло хати...», «Козак від'їжджає, а дівчина плаче...» (1970—1980-ті); «Різдво Христове», «Свята Родина» (2007—2008) та інші.



Шупляк Ніна Дмитрівна. Ікона на склі «Свята Родина». 2007—2008 рр., с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.



Скляне декоративне обрамлення з розписом для ікони-фотокопії «Страждальна Мати». Середина — друга половина ХХ ст., с. Щепанів Козівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.

Картини на склі малював вже згаданий майстер М.І. Мельник у м. Коропець. Його доробок становили парні композиції «Гуцул» і «Гуцулка», а також краєвиди, натюрморти та букети (зокрема «Бузок»)[9]. У с. Горигляди зафіксовано відомості про

[7] Записано 04.06.2011 р. від Шупляк (дівоче — Черкевич) Ніни Дмитрівни 1939 р. н. у с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл.

[8] Записано 04.06.2011 р. від Шупляк (дівоче — Черкевич) Ніни Дмитрівни 1939 р. н. у с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл.

[9] Записано 09.06.2011 р. від Гаврилишина Михайла Петровича, 1950 р. н. у м. Коропець Монастириського р-ну Тернопільської обл.



Спосіб розташування образків у скляних декоративних рамках-ромбах в інтер'єрі житла. Друга половина XX ст., с. Блищанка Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.

малярство на склі — «букети», «квіти», «пташки», «кугутики» тощо. За свідченням інформаторів, такі картини малювали у 1950—1960-х рр. окремі місцеві мешканці, однак «не на продаж, а тільки для себе та для сусідів»[10].

Найбільший пласт артефактів, що побутували у середині — другій половині XX ст. на досліджуваній території, складають скляні декоративні рамки для іконок-фотокопій — прямокутні, частіше — квадратного формату (їх чіпляли за один кутик на стіну). Такі обрамлення найчастіше розписані стилізованими рослинними мотивами, зрідка — геометричним орнаментом; під розмальоване скло, як правило, підклеєно сріблясту фольгу. Протягом експедиційного періоду зафіксовано понад п'ятдесят таких творів, записано відомості про їхнє побутування.

Сьогодні є досить рідкісними приклади функціонування декоративних скляних обрамувань у житлових приміщеннях. Тому випадки, коли такі твори ще перебувають в інтер'єрі, заслуговують на особливу увагу. Зокрема, у с. Щепанів Козівського р-ну зафіксовано дві ікони-фотокопії середини — другої половини XX ст. «Христос Страсний» і «Страждальна Мати», підклеєні під скло, декороване мальованим вінком із квітів на тлі сріблястої фольги[11]. У с. Миколаївка Бучацького р-ну, де в минулому активно побутували мальовані на склі обрамування, вони збереглися на хуторі Лівче: в інтер'єрі хати сфотографовано два образки у прямокутних скляних рамках та чотири — квадратного формату[12]. У с. Губин Бучацького р-ну у помешканнях людей похилого віку досі функціонують іконки-фото у скляних розписаних рамках-квадратах. Зі слів місцевих жителів, їх придбано на відпусті у Зарваниці[13].

Своєрідний «ансамбль» ікон, розміщених в інтер'єрі хати на стіні навпроти входу пощастило зафотографувати у с. Блищанка Заліщицького р-ну. Невеличкі образки-фото у скляних мальованих рамках, з підклеєною фольгою розташовані попарно (один над одним) поміж більшими паперовими іконами (хромолітографіями і фотокопіями). Як пояснила господиня, у цьому домі донедавна мешкала літня жінка, і на стіні залишились її ікони[14]. Наведені приклади сучасного побутування зразків малярства на склі у внутрішньому наповненні житла скоріше є винятками, що зумовлені прагненням спадкоємців або теперішніх власників зберегти такі твори як згадку про рідних людей (Щепанів), відсутністю потреби змінювати обставу хати (Блищанка) або ж небажанням осіб похилого віку розлучатися зі звичними елементами наповнення інтер'єру (Миколаївка, Губин).

Під час експедиції вдалося зафотографувати низку взірців малярства на склі середини XX ст, які вже не виконують своєї функції оздоблення житла. Так, у с. Трійця Борщівського р-ну зафіксовано дві скляні рамки з образками-фотокопіями «Пресвяте Серце Христа» і «Пресвяте Серце Марії» (донедавна висіли на стіні, а сьогодні зберігаються як родинна реліквія). З розповіді онуки дізнаємось, що колишня власниця Кудлик (дівоче — Колесса) Марія Михайлівна (1903—1992) була переселена у 1945—

[10] Записано 10.06.2011 р. від Підгірного Михайла Федоровича, 1945 р. н. у с. Горигляди Монастириського р-ну Тернопільської обл.

[11] Ікони належали Кондрат (дівоче — Дяківській) Софії Данилівні (1914—2000), вони досі висять у помешканні її доньки Бабій (дівоче — Кондрат) Богданни Петрівни, 1950 р. н. у с. Щепанів Козівського р-ну Тернопільської обл. Фото 05.06.2011.

[12] Власність Гуцман Павліни Михайлівни, 1934 р. н., с. Миколаївка, хутір Лівче Бучацького р-ну Тернопільської обл. Фото 10.06.2011.

[13] Записано 10.06.2011 р. від Ціник Марини Іванівни, 1933 р. н. у с. Губин Бучацького р-ну Тернопільської обл. Фото 10.06.2011.

[14] Записано 13.06.2011 р.від Гуменюк Наталії Василівни, 1947 р. н. у с. Блищанка Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Фото 13.06.2011.

1946 рр. зі с. Хотинець Ярославського повіту (тепер — територія Польщі), звідки й привезла ці образки[15]. Підтвердженням цього може бути своєрідна стилістика (тло обрамувань зі зворотнього боку заповнене чорною фарбою за допомогою трафарета), відмінна від переважної більшості бачених під час експедиції творів малярства на склі.

У с. Шутроминці Заліщицького р-ну зафіксовано п'ять скляних рамочок з підклеєними образками-фото. Згідно з відомостями респондентів, таких творів було значно більше, але після згасання традиції ними не надто дорожили і значна кількість їх розбилася[16]. Три образки-фотокопії у мальованих на склі рамках зафотографовано у с. Шумляни Бережанського р-ну. Теперішній власник не зміг надати інформації про обставини і час їх набуття, але зберігає твори, мотивуючи тим, що це обрамлення іконок[17]. У с. Монастирок Борщівського р-ну, куди образки у розписаних скляних рамках у 1940—1950-х рр. масово привозили на відпуст, зафотографовано двадцять шість таких творів[18]. Скляну мальовану рамку, вже без образка, з пошкодженим розписом, зафіксовано у с. Вербівка Борщівського р-ну[19].

Крім фіксації артефактів, важливу частину польових досліджень складають результати опитування місцевих мешканців, що дають змогу уточнити хронологічні межі та особливості розвитку «вторинної етномистецької традиції». Її появу респонденти датують кінцем 1930-х — 1940-ми рр. Це підтверджується згадками про продаж творів малярства на склі у 1935—1940 рр. у крамницях міста Бережан[20],



Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для ікони-фотокопії «Пресвяте Серце Ісуса Христа». Привезена у 1945—1946 рр. зі с. Хотинець Ярославського повіту (тепер — територія Польщі), с. Трійця Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.



Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для ікони-фотокопії «Свята Родина». Середина — друга половина XX ст., с. Губин Бучацького р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.

побутування мальованих на склі рамок у 1939-му — 1940-х рр. у с. Космирин[21] та у 1939 р. у с. Вербівка[22]. Розповідь респондентки 1926 р. н. свідчить про поширення цих творів у кінці 1930 — на початку 1940-х рр: «Як я ще дівчиною була, підлітком, —

[15] Записано 15.06.2011 р. від Бельмеги Світлани Богданівни, 1967 р. н. у с. Трійця Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фото 15.06.2011.

[16] Записано 12.06.2011 р. від Ємчук Галини Павлівни, 1981 р. н. у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Фото 12.06.2011.

[17] Записано 06.06.2011 р. від Левика Олексія Миколайовича, 1951 р. н. у с. Шумляни Бережанського р-ну Тернопільської обл. Фото 06.06.2011.

[18] Власність Перун Марії Петрівни, 1948 р. н., с. Монастирок Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фото 14.06.2011.

[19] Власність Юськів (дівоче — Павлюк) Марії Пилипівни (1920—1978). Записано від Юськів Ольги Йосафатівни, 1956 р. н. у с. Вербівка Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фото 15.06.2011.

[20] Записано 03.06.2011 р. від Шагай Марії Олексіївни, 1925 р. н. у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

[21] Записано 09.06.2011 р. від Лопушняк Наталії Едвардівни, 1934 р. н. у с. Космирин Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[22] Записано 15.06.2011 р. від Січкар Марії Костянтинівни, 1928 р. н. у с. Вербівка Борщівського р-ну Тернопільської обл.



Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для ікони-фотокопії «Богородиця з Дитям». Середина — друга половина XX ст., с. Миколаївка Бучацького р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.



Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для ікони-фотокопії «Божа Мати Неустанної Помочі». Середина — друга половина XX ст., с. Монастирок Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.

були такі образки. Се... обмальовували кругом і прикладали образок, і фольга була»[23]. Серед інформаторів спостерігається виразна тенденція пов'язувати датування творів з конкретними історичними подіями: «Колись були такі образки, у війну... у 1943-му»[24]; «над вікном висів образ на склі — «Матка Божа», а я так молюся, аби тато прийшли з вóйни... То се було в 1944-тім»[25]. Респонденти зі с. Касперівці пригадують побутування таких творів протягом 1930-х — до середини 1940-х рр. — «за Польщі» і «за німців»[26].

Період найбільшої інтенсивності явища опитані носії етнічної культури окреслюють 1950-ми — 1960-ми роками: «По вóйні такі образки, десь у 1950-х роках були[27]; «були тут в селі... десь може до 1965 року»[28]. В окремих населених пунктах традиція побутування декоративного малярства на склі продовжувалася до 1970-х — 1980-х рр.: «десь у 1975-му році воно ще таке тут було»[29]; «десь до 1980-х років були такі образки в хатах»[30]. Згідно з усною інформацією респондентів, поодинокі твори малярства на склі досі функціонують у помешканнях осіб літнього віку[31], або ж були донедавна, доки жили їх власники[32]. Про небажання вилучати скляні мальовані рамки з обжитого інтер'єру старшими людьми свідчить наступна інформація: «Три роки тому [у 2008 р.] я білила у старшої жін-

[23] Записано 15.06.2011 р. від Грицюк Ганни Семенівни, 1926 р. н. у с. Вербівка Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[24] Записано 12.06.2011 р.від Голуб'як Ганни Яківни, 1930 р. н. у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[25] Записано 09.06.2011 р. від Кушнір Ганни Василівни, 1936 р. н. у с. Вістря Монастириського р-ну Тернопільської обл.

[26] Записано 14.06.2011 р. від Прокіпчук Марії Василівни, 1924 р. н. у с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[27] Записано 11.06.2011 р. від Вуїв Марії Василівни, 1938 р. н. у с. Сновидів Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[28] Записано 13.06.2011 р.від Навойської Іванни Дмитрівни, 1934 р. н. у с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[29] Записано 09.06.2011 р. від Гафчук Ганни, 1952 р. н. у с. Космирин Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[30] Записано 16.06.2011 р. від Каплун Марії Йосипівни, 1947 р. н. у с. Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[31] Записано 12.06.2011 р.від Скоревич Параски Олександрівни, 1947 р. н. у с. Устечко Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[32] Записано 13.06.2011 р. від Качур Олександри Василівни, 1961 р. н у с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

ки і знімала зі стіни образки у скляних рамках, а потім знов почепила на місце... Моя стрийна то донедавна мала, бо я мастила хату, та й питаю її: «Нащо Вам це, давне таке, — предвічне?». А вона каже: «Най мені буде»[33].

У своїх розповідях респонденти нерідко зазначають масовий характер явища у минулому. Зокрема, про зразки декоративного малярства на склі у с. Бариш повідомляють: «Таких образків багато колись було у нашому селі»[34]; «такі рамочки були на стіні, цілий ряд. То хата в хату таке було»[35]. Досить часто особи старшого покоління акцентують на наявності значної кількості таких творів в інтер'єрі: «Я їх начіпала повно»[36]; «я мала їх багато, таких образочків»[37].

Під час розмов з місцевими мешканцями вдалося з'ясувати основні джерела походження таких творів. На відміну від мальованих на склі ікон і картин, виготовлення декоративних скляних обрамувань залишається цілком анонімним. Респондентам не відомі імена виконавців таких творів, однак вони зазначають, що «образочки фотографовані... завозили з Польщі, а тут вже обклеювали і оформляли, і в скло вбирали»[38]. Серед мешканців досліджуваної території існує тенденція пов'язувати виготовлення скляних мальованих обрамлень з осередками на теренах сусідньої Івано-Франківської області: «Це переважно «з гуцулів» привозили. Вони се-се малювали і закладали»[39]; «образки привозили... в нас все казали «гуцули». Вони були звідти, — як Коломия, як Косів»[40]; «привозили, певно, з Франківщини»[41].



Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для ікони-фотокопії «Страждальна Мати». Середина — друга половина XX ст., с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.



Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для ікони-фотокопії «Пресвяте Серце Ісуса Христа». Середина — друга половина XX ст., с. Монастирок Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора 2011 р.

Одним із важливих джерел надходження скляних мальованих рамок була купівля їх на базарах чи ярмарках. Опитані мешканці Тернопільщини пригадують, що такі образки продавали на база-

[33] Записано 09.06.2011 р. від Марищук Марії Іванівни, 1963 р. н. у с. Вістря Монастириського р-ну Тернопільської обл.

[34] Записано 08.06.2011 р. від Висоцької Оксани Михайлівни, 1974 р. н. у с. Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[35] Записано 08.06.2011 р. від Сеньків Ганни Іванівни, 1951 р. н. у с. Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[36] Записано 15.06.2011 р. від Сафроняк Стефанії Прокопівни, 1927 р. н. у с. Вербівка Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[37] Записано 12.06.2011 р. від Кавулич Марії, 1940 р. н. у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[38] Записано 14.06.2011 р. від Шевчик Ярослави Михайлівни, 1940 р. н. у с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[39] Записано 13.06.2011 р.від Гуменюк Емілії Михайлівни, 1940 р. н. у с. Дзвиняч Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[40] Записано 11.06.2011 р. від Микуляк Катерини Андріївни, 1941 р. н. у с. Сокілець Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[41] Записано 09.06.2011 р. від Гафчук Ганни, 1952 р. н. у с. Космирин Бучацького р-ну Тернопільської обл.

рах у Заліщиках, Товстому[42], Борщеві[43], Бучачі[44], Скалі-Подільській[45], Королівці[46], — очевидно у більшості міст та містечок Західного Поділля. Поширенню таких творів на Тернопільщині сприяли й більш віддалені поїздки з торгівельною метою на сусідню Івано-Франківщину: «їздили на базар у Городенку і донині їздять»[47]; «жінки їздили на базар до Коломиї, привозили образочки великі, прямі [прямокутні]»[48].

Поширення образків у декоративних мальованих на склі рамках у середині — другій половині XX ст. було тісно пов'язане з місцевими традиціями ходити на відпусти. Респонденти повідомляли, що такі хатні іконки привозили із Зарваниці[49], їх можна було придбати на відпустах у Монастирку[50], Устечку[51], Винятинцях й Синькові[52], Копачинцях[53] (Івано-Франківська обл.). Заслуговує на увагу інформація про реалізацію образків на склі у середині 1940-х рр. у м. Підгайці: «Мій батько був дяком і таке продавав по відпустах. Колись десь брав батько, може, з Польщі привозили. Я дуже добре пам'ятаю, бо мій батько тим займався»[54]. Нерідко інформатори зазначали, що такі твори продавали біля церкви під час храмового свята: «На празнику коло церкви було багато всіляких образків»[55].

Ще один спосіб поширення декоративного малярства на склі — продаж невідомими торговцями, «міняйлами», які їздили по селах і, ходячи від хати до хати, пропонували свій «товар»: «Були такі обра́зники, що носили такі образки»[56]; «у 1955—1956 рр., аж до 1960-х... носили по хатах і продавали скляні образки»[57]. У м. Коропець мешкала родина, яка займалися малярством на склі; вони зокрема привозили роботи на продаж у с. Горигляди[58]. Респонденти ацентують на тому, що образки «привозили нетутешні люди»[59]. Частими були випадки, коли такі продавці ікон, намагаючись уникнути санкцій за збут релігійних творів, прикидалися «німими»[60]. Зафіксовано інші свідчення про ухиляння від покарань за збут невідповідних пануючій ідеології творів[61].

Під час численних інтерв'ю вдалося з'ясувати основні способи розташування образків на склі та декоративних мальованих рамок. Найпоширенішими з

[42] Записано 13.06.2011 р. від Навойської Розалії Йосипівни, 1919 р. н. у с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[43] Записано 16.06.2011 р. від Каплун Марії Йосипівни, 1947 р. н. у с. Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[44] Записано 11.06.2011 р. від Блиндовської Стефанії Володимирівни, 1938 р. н. у с. Сновидів Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[45] Записано 15.06.2011 р. від Коник Стефанії Петрівни, 1938 р. н. у с. Трійця Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[46] Записано 14.06.2011 р. від Прокіпчук Марії Василівни, 1924 р. н. у с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[47] Записано 12.06.2011 р. від Ващук Марії Василівни, 1947 р. н. у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[48] Записано 11.06.2011 р. від від Микуляк Катерини Андріївни, 1941 р. н. у с. Сокілець Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[49] Записано 12.06.2011 р. від Кавулич Марії, 1940 р. н. у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[50] Записано 13.06.2011 р. від Войцеховської Марії Романівни, 1938 р. н. у с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[51] Записано 12.06.2011 р. від Гуцул Марії Марківни, 1944 р. н. у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[52] Записано 14.06.2011 р. від Шевчик Ярослави Михайлівни у с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[53] Записано 10.06.2011 р. від Гуцман Павліни Михайлівни, 1934 р. н., с. Миколаївка, хутір Лівче Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[54] Записано 08.06.2011 р. від Стасів (дівоче — Яцків) Ярослави Михайлівни, 1931 р. н. (уродженки м. Підгайці) у с. Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[55] Записано 10.06.2011 р. від Гуцман Павліни Михайлівни, 1934 р. н., с. Миколаївка, хутір Лівче Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[56] Записано 15.06.2011 р. від Січкар Марії Костянтинівни, 1928 р. н. у с. Вербівка Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[57] Записано 05.06.2011 р. від Бабій Віри Василівни, 1939 р. н. у с. Щепанів Козівського р-ну Тернопільської обл.

[58] Записано 10.06.2011 р. від Підгірного Михайла Федоровича, 1945 р. н. у с. Горигляди Монастириського р-ну Тернопільської обл.

[59] Записано 09.06.2011 р. від Кушнір Ганни Василівни, 1936 р. н. у с. Вістря Монастириського р-ну Тернопільської обл.

[60] Записано 12.06.2011 р.від Григорків Марії Михайлівни, 1937 р. н. (урodж. с. Хмелева) у с. Шутроминці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[61] Записано 10.06.2011 р. від Ціник Марини Іванівни, 1933 р. н. у с. Губин Бучацького р-ну Тернопільської обл.

них були: 1) над вікном; 2) над дверима; 3) збоку біля вікон; 4) на центральній стіні; 5) на бічних стінах. Зокрема, люди пригадують: «Майже в усіх хатах над вікном висів такий образок, щонайменше — два»[62]; «над дверима було три образочки»[63]; «переважно їх чіпали боком коло вікон, може по три»[64]. У Заліщицькому районі простежується виразна тенденція розташовувати ромбовидні скляні обрамлення поміж великими образами-літографіями[65], а також чіпляти їх на сволоку: «У старих хатах на дерев'яних балках, то могло бути і десять, і дванадцять образочків по цілому сволоку»[66]; «у хаті сволок, і вони так прибиті в ряд»[67] (Дзвиняч, Касперівці). Очевидно, такий спосіб розміщення образків в інтер'єрі семантично пов'язаний із давньою традицією вирізьблювати на сволоках солярні знаки та хрестографеми.

Видається доречним простежити народну термінологію на позначення скляних мальованих рамок. Найчастіше їх номінували: «образочки», «образки»; рідше — «дзвунки» (Бариш, Губин): «такі «дзвуночки» були, — «дзвунками» висіли»[68]; «це — «дзвунка» називали, а тепер кажуть «ромб» або «трикутники»[69]. Зафіксовано й інші назви таких творів: «ромбами» (Вістря), «висіли на кут» (Бедриківці)[70].

На основі численних опитувань інформаторів вимальовуються основні причини згасання вторинної традиції народного малярства на склі на Тернопільщині, що були характерними й для інших регіонів України. Насамперед це — зміна естетичних смаків, покращення матеріального становища населення: «Були в хатах такі образки, доки не забогатіли люди. А тепер вже покупили файні»[71]; «як вже зачали ліпше люди матися, та й вже такого не хотіли на стіні»[72]; «зараз поробили євроремонти, та й вже то-то викинули»[73]. Нерідко місцеві мешканці пов'язують занепад традиції малярства на склі з будівництвом нових помешкань, і відповідно, зміною естетичних критеріїв оздоблення житла: «Як почали будуватися, то вже повикидали. То в старих хатах таке було»[74].

Підсумовуючи результати комплексної мистецтвознавчої експедиції 2011 р. на Східне Опілля та Західне Поділля, можемо стверджувати, що обстежена територія у середині — другій половині XX ст. належала до активного ареалу малярства на склі. Проведені польові дослідження дають змогу розширити існуючі хронологічні межі «вторинної етномистецької традиції», зокрема встановити більш ранню точку її відліку на Тернопільщині: кінець 1930-х — початок 1940-х рр. На початковому етапі становлення «вторинної етномистецької традиції» була ймовірність впливів привізних скляних образків та обрамлень для іконок-фотокопій.

Типологія творів малярства на склі Східного Опілля та Західного Поділля охоплює ікони, картини та декоративні обрамлення. У загальному масиві фактологічного матеріалу ікони й картини представлені незначною кількістю артефактів. Найчисленніший пласт становлять розписані скляні рамки, причому

[62] Записано 07.06.2011 р. від Зьомко Ганни Петрівни, 1944 р. н. у с. Мирне Підгаєцького р-ну Тернопільської обл.

[63] Записано 07.06.2011 р. від М'якуш Марії Петрівни, 1961 р. н. у с. Новосілка Підгаєцького р-ну Тернопільської обл.

[64] Записано 09.06.2011 р. від Лопушняк Наталії Едвардівни, 1934 р. н. у с. Космирин Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[65] Записано 13.06.2011 р. від Гуменюк Емілії Михайлівни, 1940 р. н. у с. Дзвиняч Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[66] Записано 14.06.2011 р. від Шевчик Ярослави Михайлівни, 1940 р. н. у с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[67] Записано 14.06.2011 р. від о. Зубика Василя Михайловича, 1971 р. н. у с. Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[68] Записано 08.06.2011 р. від Висоцької Оксани Михайлівни, 1974 р. н. у с. Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[69] Записано 10.06.2011 р. від Цінік Марини Іванівни, 1933 р. н. у с. Губин Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[70] Записано 13.06.2011 р. від Качур Олександри Василівни, 1961 р. н. у с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл.

[71] Записано 10.06.2011 р. від Колос Ганни Григорівни, 1940 р. н., с. Миколаївка, хутір Лівче Бучацького р-ну Тернопільської обл.

[72] Записано 16.06.2011 р. від Каплун Марії Йосипівни, 1947 р. н. у с. Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл.

[73] Записано 13.06.2011 р. від Дзінори Надії Михайлівни, 1964 р. н. у с. Стриганці Бережанського р-ну Тернопільської обл.

[74] Записано 10.06.2011 р. від Генсіцького Зеновія Франковича, 1952 р. н. у с. Горигляди Монастириського р-ну Тернопільської обл.

результати дослідження свідчать про масовий характер явища у минулому. Масове побутування зумовило різноманітність способів розташування зразків декоративного малярства на склі в інтер'єрі житла.

Виявлено імена деяких майстрів, що малювали на склі: Шупляк Н.Д. (с. Біще), Мельник М.І. (м. Коропець). Анонімні майстри працювали у м. Коропець та с. Горигляди. Окремі малярі працювали тільки «на замовлення» (м. Коропець), інші — «для себе» та «для сусідів» (с. Біще, с. Горигляди).

Встановлено джерела походження творів декоративного малярства на склі: продаж на базарах та ярмарках, торгівля ними на відпустах і під час храмових свят, поширення через приїжджих «образників», що ходили від хати до хати. До особливостей побутування малярства на склі на обстеженій території Західного Поділля відносимо тісні зв'язки з невідомими осередками Івано-Франківської області (ввезення декоративних рамок), а також виконання замовлень для мешканців сусідніх сіл Івано-Франківщини. Характерно, що поширення картин на склі в окремих населених пунктах Бережанщини відбулося завдяки вихідцям з Вінничини.

До основних причин згасання вторинної традиції народного малярства у 1970 — 1980-х рр. на склі на Тернопільщині слід віднести зміну естетичних критеріїв оздоблення житла та певне зростання добробуту. Функціонування таких творів у наш час належить до винятків і пов'язане прагненням спадкоємців зберегти ці речі як родинні реліквії, а також небажанням старших людей вносити зміни в облаштування інтер'єру свого помешкання.

У цілому ж «вторинна етномистецька традиція» малярства на склі на теренах Східного Опілля та Західного Поділля характерна більш ранньою точкою відліку (кінець 1930-х — початок 1940-х рр.), значною інтенсивністю розвитку у третій чверті XX ст. та переважанням декоративного малярства на склі над фігуративним.

1. *Гоберман Д.Н.* Искусство гуцулов / Давид Гоберман. — М. : Советский художник, 1980. — 51 [8] с., 75 л. : ил.
2. *Гоберман Д.Н.* По Гуцульщине / Давид Гоберман. — Л. : Искусство, 1979. — 166 с. : ил.
3. *Гринюк М.* Декоративний розпис на склі / Марія Гринюк // Історія Гуцульщини / гол. ред. М. Домашевський ; заст. ред. Н. Библюк. — Львів : Логос, 2001.— Т. VI. — С. 407—416.
4. Іван Сколоздра. Живопис на склі: Альбом / авт.-упоряд. В.П. Откович. — К. : Мистецтво, 1990. — 120 с. : іл.
5. *Лукань В.* Український образопис на звороті шкла / Володимир Лукань // Українознавчі студії. — 2002—2003. — № 4—5. — С. 322—330.
6. *Откович В.П.* Народний живопис / Василь Откович // Поділля. Історико-етнографічне дослідження. — К. : Доля, 1994. — 504 с.
7. *Селівачов М.Р.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Селівачов. — К. : Редакція вісника «Ант», 2005. — С. 138, 140—141.
8. *Станкевич М.* Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції / Михайло Станкевич // Народознавчі зошити. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. — № 2. — С. 91—99.

Oksana Shpak

PAINTIG ON GLASS PANELS
IN EASTERN OPILIA AND WESTERN PODILIA
through the middle to the late XX c.

In the article written on the ground of author's fields studies of 2011 have been considered some aspects of formation and existence of painting on glass panels in Eastern Opilia and Western Podilia through the middle to the late XX c. Definitions have been given as for typology of creations with discovered personal data of several craftsmen; new previously unknown artifacts are introduced into scientific circulations.

Keywords: painting on glass panels, typology of creations, icons, pictures, decorative compositions, craftsmen of painting on glass panels.

Оксана Шпак

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛЕ
НА ТЕРРИТОРИИ ВОСТОЧНОГО ОПОЛЬЯ
И ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ
середины — второй половины XX века
(материалы полевых исследований 2011 года)

В статье на основании полевых исследований 2011 г. рассматриваются некоторые аспекты становления и бытования живописи на стекле на территории Восточного Ополья и Западного Подолья в середине — второй половине XX века. Определена типология произведений, установлены имена отдельных мастеров, вводятся в научное обращение неизвестные артефакты.

Ключевые слова: живопись на стекле, типология произведений, иконы, картины, декоративные композиции, мастера живописи на стекле.



Анастасія СІМФЕРОВСЬКА

РЕСТАВРАЦІЯ ТА ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ТВОРІ МИСТЕЦТВА

Стаття окреслює естетичні мотиви та критерії реставраційного впливу на твір мистецтва як історично мінливі; наділені смислами своєї сучасності. Також твір мистецтва аналізується як комплекс автентичностей, вся сумарність яких підлягає незворотним часовим змінам. І предметом реставраційно-консерваційного втручання є не лише безпосередньо матерія твору, але його історичні, естетичні та художні якості. Яких змін зазнає структура твору за умови втручання і невтручання у неї реставрації та чи можливо чітко розмежувати переваги і недоліки цих дій — проблема, порушена багатьма теоретиками та практиками у сфері відновлення та збереження мистецької спадщини.

Ключові слова: реставрація, естетичне, твір мистецтва, інтерпретація, форма, автентичність.

Кожен період в мистецтві перебував та перебуває у власному історико-культурному та соціальному середовищі, він відповідає своїй епосі та часу, його уявленням, смакам та ідеологічним завданням. Кожен твір мистецтва (архітектурний, живописний, музичний, поетичний тощо) відтворював естетику своєї доби, був у цьому естетичному зрізі, відповідаючи поставленим естетичним завданням як своїми внутрішніми, так і зовнішніми формами, він був продуктом власної епохи, продуктом своєї сучасності. Але реставрація, котра через століття втручається у його буття, постає перед твором не просто як технічне відновлення. Через реставратора в естетичну замкнутість та відповідну своїй сучасності естетичну структуру твору в неї втручається сучасність самого реставратора, з його психологічними, цільовими та естетичними особливостями. Реставрація, як і будь-який інший прояв творчої діяльності людини, є залежною від естетики свого часу, як, до слова, і від наукового та технічного прогресу і багатьох інших чинників. Історія реставрації дає змогу розкрити велику кількість відображених у ній мотивів та смаків епох, і задля того, аби прослідкувати їх в сьогоденні, варто озирнутись на минуле. Достатньо хоча б того факту, що реставрація, підпорядковуючись моді свого часу, «коригувала» роботи художників минулих століть. Так у XVIII ст. реставратори висвітлювали картини, в XIX — затемнювали їх [10]. Також реставраторам минулого було притаманно, так би мовити, актуалізувати картину, записавши «не відповідні моді» мотиви і деталі, натомість домалювавши щось нове: елементи інтер'єру, пейзаж тощо. Таким чином реставрацією привносила у твір естетизацію, яка нерідко руйнувала естетичну автентику самого твору. Звичайно, сьогодні ми готові висміювати подібні вподобання, проте дослідження змін кожного окремого твору можуть дати науковцям та мистецтвознавцям унікальну можливість вивчення процесу естетичних метаморфоз в поглядах людини на мистецтво.

Твір, який потрапляє до рук реставратора — це книга, яку потрібно вміти не лише відкрити, але і правильно прочитати. Кожна з попередніх його реставрацій — це не просто проведені операції, а своєрідне нашарування естетичних інтерпретацій твору, кожна з яких більшою чи меншою мірою видозмінювала його структурні рівні. І, досліджуючи та аналізуючи методи, особливості, переваги і недоліки цих реставрацій, ми можемо вивчати як історію твору,

так і історію реставрації, а через неї — історію інтерпретації цього твору.

В контексті висвітлення цього питання є багато цікавих прикладів. Так Ольга Постернак у своїй статті «Проблеми відновлення — за і проти» (журнал «Творчість», М., 1992) розповідає про картину «Дворянський побут» з Орловського краєзнавчого музею. Ця картина багаторазово поновлювалась, і кожен наступний перепис вносив зміни в костюми, інтер'єр, предмети побуту відповідно до змін моди та смаків тих епох. В результаті рівномірні шари усіх цих записів переплелися павутиною часу, доповнюючи одне одного, і тепер жоден з них не можна було видалити повністю, не позбавивши при цьому картину її «обличчя». А тому реставраторам довелось, окрім фізико-хімічних, проводити мистецтвознавчі дослідження зміни стилів меблів та одягу різних епох [8]. Проте значно яскравішим прикладом картини з загадковою історією переписів можна назвати картину «Портрет дами в овалі» авторства невідомого художника XVIII ст., яка знаходиться у фондах Львівської галереї мистецтв. В процесі останньої реставрації, яка проводилась однією з випускниць ЛНАМ, під керівництвом реставратора Разінкової Л.Б., відкрилась дивна метаморфоза цієї картини. На портреті була зображена жінка середнього віку, в сукні з оголеною шиєю та з високою зачіскою. Картина була значно забруднена, а тому реставратори в процесі роботи над твором велику увагу приділили розчисткам, а також зняттям пізніх записів, які вони виявили при попередніх дослідженнях. Ці записи в подальшому стали найцікавішою деталлю цієї історії. Поступово знімаючи результати «корекції» невідомого автора, який колись вирішив внести в картину свої зміни, реставратори виявили під оголеною шиєю намисто з перлин, зачіска ж виявилась прикрашеною маленьким капелюшком! Здавалося, що цікавий факт, пов'язаний із картиною, було повністю вичерпано. Проте яким було здивування реставраторів, коли капелюшок та намисто з перлин, які відкрились у процесі цих розчисток, виявилися такими самими записами, як і попередні! Отже, знятий реставраторами перепис був не першим і справжнє «обличчя» картини залишалось невідомим. Було вирішено розпочати зняття і цих записів, після чого нашим поглядам відкрилась ще одна версія портрета — окрім намиста шию огортав легкий шалик, а зачіску акуратно закрив білий чепчик. Проте це були не всі деталі, які зазнавали змін. Найбільш дивними були зміни, які відбувалися з обличчям портретованої з кожним наступним етапом переписування картини. Кожна нова розчистка збільшувала кількість зморшок на зображуваному обличчі та збільшувала вік портретованої. Тобто у своєму первинному вигляді це було обличчя жінки досить зрілих, поважних літ, а з кожним переписом невідомий художник прибирав сліди старіння, акуратно записуючи зморшки та «омолоджуючи» обличчя дами з портрета. Для чого він це робив, залишається загадкою і досі. Бо ж якщо зміни в одязі можна пояснити бажанням власника (чи власниці) портрета відповідати останній моді, то історія з обличчям радше нагадує містифікацію портрета Доріана Грея, який так панічно боявся старості.

Хто і з чиєї волі підправляв портрет? Чи робив це сам автор, а чи його невідомі наступники? Була це воля зображеної на ньому дами, яка, старіючи з роками, хотіла не лише відповідати моді, але і завжди залишатись юною, а чи змінити портрет вирішили його наступні власники? Усі ці запитання залишаться таємницею портрета, даруючи нам лише унікальну можливість споглядати феноменально єдиний симбіоз його різночасових «облич», кожне з яких буде однаковою мірою істинним.

Реставраційна рада галереї вирішила призупинити подальші розчистки у зв'язку з тим, що при дослідженні в рентген-променях виявилось, що, розкриваючи первісний вигляд картини, довелося б змити не лише теперішнє обличчя портретованої, але і багато деталей, у тому числі і вазу з прекрасним трояндовим букетом, яка теж виявилась лише пізнім записом. І от перед реставратором постає складна проблема: чи відновлювати вигляд твору? І якщо так, то який з них: первинний чи останній? Безумовно, лише змивши з поверхні картини усі нашарування чужих втручань, реставратор зможе відкрити справжній, найперший вигляд твору. Але, розчищуючи картину, він шар за шаром змиватиме її історію, позбуваючись можливості проілюструвати іншим усі метаморфози, які відбувались з твором протягом усього часу його існування. Взагалі ця проблема не має однозначної відповіді на користь одного чи іншого рішення. Адже навіть розчистивши картину, досягнувши шару авторського живопису, реставратор не

може гарантувати ефекту від цього відкриття. Щонайперше, він не знає напевне, у якому стані виявиться справжній авторський живопис. Проте найважливішим залишається той факт, що жоден відновлений твір не зможе повернутись до свого первозданного вигляду, оскільки хімічні процеси, які відбуваються з пігментами і лаками, є незворотними, а тому роз'єднати матеріал з його віковими змінами неможливо, і нам залишається лише припускати, як виглядав твір за життя його автора.

Що більшим є вік картини, що старшою вона є, то значнішими були втручання у неї в минулому, то більше зусиль докладали для її спасіння попередні власники. Професіоналам-реставраторам добре відомо, що жоден витвір художнього генія не дійшов і не міг би дійти до нашого часу без спеціального втручання. І навіть ті твори образотворчого мистецтва, що, на перший погляд, виглядають цілком пристойно, під час реставрації виявляють втрати фарбового шару, потертя, переписи, а під записами і тонованим лаком нерідко знаходяться старі мастиковки та зміни рисунка [8]. А тому дивлячись на картину, чиє життя датується не одним століттям, ми повинні пам'ятати, що на момент свого створення вона мала зовсім інший вигляд, вигляд, що назавжди змінений часом і людьми, а ми можемо лише припускати, яким його бачили сучасники автора.

Однак залежність розуміння твору як коду від конкретних історичних умов його інтерпретації ніяким чином не перетворює його в виключно психологічний і суб'єктивний процес. Множинність його смислів розкривається не одразу, тому що вони можуть бути прихованими та існувати потенційно, і розкриватися лише в сприятливих смислових культурних контекстах наступних епох. А в процесі історичного розвитку зміст твору трансформується, оскільки кожна епоха, особливо у великих творах, відкриває щось своє, нове, переоцінюючи смисли минулого.

Приклад портрета з Львівської галереї мистецтв лише привідкриває завісу історичної мінливості естетичних смаків, естетичних завдань та усіх інших вимірів естетичного, які людина ставила перед собою, а, як наслідок, і перед своїм мистецтвом. Зміни у внутрішньо-естетичних процесах суспільної свідомості несли за собою потребу змінювати зміст творів, зміст того, що ці твори мали донести до глядача. А тому, цілком закономірно, що такі самі зміни мали відбуватися й у зовнішній формі творів, у формі висловлення нових естетичних потреб. Така постійна метаморфоза є характерною ознакою внутрішнього руху суспільної думки (чи, радше, почуття, адже мова іде про естетику). Знову пригадуються слова В. Кандинського: «Як постійність, так і мінливість мистецтва є його законом. Мінливими є його зовнішні прояви, тоді як незмінним залишається його внутрішній зміст» [5]. Таким чином, мистецтво перетворюється на безконечний пошук єдиної істини, на безконечну трансформацію форми, що орієнтується на єдину, монолітну вісь внутрішнього.

Проте, якщо виходити лише з позицій історії, то твір мистецтва потрібно було б розглядати як замкнутий у собі об'єкт — документ минулого. А це означало б, що перед нами не твір мистецтва, а щось інше, відведене лише для зберігання та вивчення нащадками. Тому застосування терміна «документ» до твору мистецтва повинне враховувати специфіку природи цього «документа». Специфіка ж полягає у тому, що, на відміну від історичних документів, у творі мистецтва образ та його матеріальне втілення злиті воєдино і діють нероздільно одне від одного. А тому твір пластичного мистецтва не може повною мірою функціонувати у вигляді яких небудь комунікативних замін, що, наприклад, є цілком реальним для історичних документів [1]. У стосунку до реставрації, цей аспект повинен бути поштовхом до віднайдення такої реставраційної методології, яка б передбачала повну недоторканність мистецького документа за межами необхідних для нього консерваційних мір.

Необхідно відзначити ще одну, не менш важливу, особливість структури твору мистецтва. Вона також полягає в історичній мінливості не лише матерії, але і смислів, закладених у ній. З часом відбуваються зміни «зовнішності» мистецтва, що відображається на його прихованих смислах. Проте і самі ці смисли змінюються залежно від нових культурних контекстів та змушують нас по-іншому сприймати матерію, тобто проявлену форму твору [2]. Традиції епохи, її культура відображаються як в духовних, так і в матеріальних структурах твору: від способу обробки дошки чи плетення полотна, хімічного складу фарб та вибору палітри, до особливостей стилю та ідейного задуму [1].

Як зміст, втілений через форму, так і форма, змодельована смисловим наповненням, володіють часо-

вими відношеннями. Взагалі фактор часу є важливим елементом твору мистецтва. Будь-яка картина, написана в будь-який час, в своєму змісті, технології матеріалів, техніці живопису, стилістиці, образності та культурних обставинах приховує історичний контекст своєї епохи. А тому час для твору мистецтва може розглядатись у багатьох смислах. Щонайперше — це час як тривалість процесу творення, адже немає жодного твору, створеного миттєво. Тому не лише матеріальна структура, але і весь емоційно-смисловий потенціал твору незримо несуть в собі цю тривалість творення. Нерозуміння цієї обставини призводить до прибіднювання, смислового спрощення твору, що ми можемо спостерігати при копіюванні, коли тривало створювана форма імітується швидким неосмислюваним повторенням. Також виділяють час як історичний проміжок між моментами завершення твору і його сприйняття, тобто актуалізації сприймаючою свідомістю. Ця величина є непостійною. Вона індивідуальна для кожного акту сприйняття. Постійно збільшуючись, цей часовий проміжок поступово починає грати особливу роль. При цьому глядач відчуває його емоційно, а спеціаліст оцінює логічно, з допомогою аналітичних методів дослідження твору. Також можна розглядати час як тривалість процесу усвідомлення. Кожен з нас, на своєму власному досвіді, може з легкістю погодитись, що сила емоційного враження та глибина розуміння змінюються залежно від тривалості сприйняття, багаторазовості та якості демонстрування твору [2].

Ці часові зрізи, що співіснують у творі, є дуже цікавими в дослідженні. В стані твору, в його збереженості матеріалізується тривалість історичного часу. Проте цей історичний час художнього твору виявляється ще й у функціональному аспекті. Адже картина як функціональна система зберігає тотожність самій собі лише до того часу, доки її форма та зміст залишаються адекватними системі культурних цінностей та потребам свого часу [1]. Інакше кажучи, твір мистецтва є незмінним в суспільному сприйнятті, в суспільній оцінці, всередині своєї культури, і лише в ній зберігає свої первинні функції.

Характер реставраційних дій відносно до сумарної автентики історично складеної форми повинен бути значно диференційованим. Він повинен залежати і від значень, котрі надаються привнесеним матеріалам та образам. Вони класифікуються на основі двох основних точок зору, згідно з якими проводиться оцінка «від автора» та «від реціпієнта». Для цього необхідно виокремлення з суми «автентичностей» саме базисної, першоджерельної автентики оригіналу, тобто збереженої матерії та форми твору.

У цьому випадку всі неавторські поновлення, доповнення та зміни форми можна розподілити на два типи, до першого з яких належать ті, що відносяться до оригіналу як до прототипу, вони структурно несамостійні, копіюють окремі риси оригіналу, прагнучи функціонально зберегти його. Їхня цінність залежить від міри збереженості оригіналу: що кращим виявиться стан авторської форми, прихований під пізніми нашаруваннями, то швидше вони будуть видаленими. Проте тут ховається протиріччя, і ховається воно якраз у тому, що дія згідно з принципом «переваги методу консервації» позбавляє суспільство культурної спадщини у вигляді автентичних творів, а розкриття оригіналу призводить до видалення «іншої» автентики — однієї з невід'ємних складових сумарного історичного обличчя твору. А тому реставрація знову постає перед проблемою ціннісних переваг.

До іншого типу додаткової автентичності відносять доповнення, які підтримують та розвивають функції оригіналу, проте є самостійними як художня форма, тобто є окремим оригіналом з власною автентикою форми та матеріалу. Оригінал та його автентичності тісно співіснують, навіть якщо їх розділяють епохи. Так, до прикладу, ми можемо спостерігати це в соборах середньовіччя, оточених добудовами, чи в рукописах, сформованих з записів різних століть. А тому ми можемо побачити, що автентика матеріалу і цілісність історично сформованої художньої форми, знаходячись у стилістичних та конструктивних протиріччях, як якості не вичерпують всіх значень, котрі беруться до уваги в процесі реставраційного дослідження. Проте співвідношення цих двох субстанцій є важливим пунктом не лише і навіть не стільки теоретичних роздумів (суджень), але вирішальним моментом практичної реставрації.

Шлях пізнання візуально виражених смислів пролягає через сприйняття образу, під яким ми розуміємо емоційно-смислове значення матеріально оформлених візуальних знаків. Таким чином, автентика оригіналу, задля збереження себе самої, повинна ви-

являтись і в автентичності матеріалу, і в автентичності форми, і в автентичності функцій в своїй загальній функції мистецтва. Саме вона оберігає матерію оригіналу від перетворення в об'єкт іншого роду в процесі її сприйняття.

Турбота про надання реставраційному втручанню абсолютно об'єктивного характеру призводить, як це не дивно, до спотворення автентики твору. Підкреслювання знову набутої «документально-археологічної» функції твору засобами реставрації іноді призводить до того, що твір однієї епохи перетворюється на постмодерністський твір сучасності. До прикладу, руїни Фрауен-Кірхе в Берліні було свідомо відреставровано так, щоб вони нагадували про жахіття війни. Проте не можна реставрувати твір з метою перетворення його у пам'ятник власним руйнуванням. Неможливо було б прийняти тезу, що все створене в минулому віднині не може розглядатись як мистецтво, а лише як пам'ятник. Альтернативи максимальному виявленню автентики немає, але не можна не погодитись з думкою В. Ван Гога, котрий зауважив, що мистецтво старих майстрів «пребуде завжди».

Німецький історик культури Йоган Гердер сформулював універсальний закон природи, згідно з яким якості предмета, його внутрішня досконалість та краса залежать від пропорції сил, що діють у ньому, а порушена пропорція завжди прагне бути відновленою.

Ця сентенція перегукується з твердженням, що цілісний вигляд твору мистецтва можливо вгадати навіть у тому випадку, коли він неповний, зруйнований, зіпсований часом. Естетика пояснює це тим, що код збережених шарів твору дає змогу відновлювати код відсутніх частин, передбачуючи їх. В кінцевому варіанті мистецтво реставрації також полягає в тому, щоб із вцілілих частин повідомлення дедукувати недостатні. Само по собі це здається неможливим, адже відновленню не підлягають ті частини, при створенні яких художник виходив за межі традицій, навиків, технічних прийомів свого часу. Але робота реставратора і полягає у виявленні прихованого правила твору мистецтва, у виявленні його ідіолекту, того його структурного рисунка, який проступає на всіх рівнях твору.

Цей факт певною мірою можливо осмислити через поняття герменевтичного кола, суть якого, за Шлеєрмахером, полягає в тому, що ціле осягається через частини, а частина осягається лише через ціле. Проте як осягнути цілісність, коли реципієнт в кожну мить має справу лише з окремим? В герменевтиці існує твердження, що сама природа долає це коло. Його розриває духовне відношення, яке на кожний момент враховує цілісність інтерпретації. Це духовне відношення повинне стати наріжним каменем в роботі реставратора над відбудовою внутрішньої (сутнісної) та зовнішньої (візуальної) структури твору.

Взагалі проблема цілісності як внутрішньої, так і зовнішньої структур твору в реставрації носить не лише технологічний, науковий чи мистецтвознавчий, але і естетичний характер. І це вже не окрема естетична вісь конкретного часу, епохи і людини, але естетична комунікація та естетичне взаємопроникнення епох та індивідуальностей, минулого і теперішнього. Реставратор, який розпочинає роботу над твором, вступає у правила інші і складніші, аніж власна (індивідуальна) творчість — тут він має справу з чужою творчістю, з чужою реальністю, і його власна творча індивідуальність втрачає своє право на проявлення в чужому, інакше цілісність цього чужого буде порушена. Адже що більше хто-небудь підправляє картини на підставі їх збереження, то сильніше він їх руйнує, тому що навіть самі художники, якби вони були живими, не змогли б підправити їх бездоганно через зміну тону, викликану часом, який теж є живописцем. Згідно з науковими законами та спостереженнями, нелегко зберегти миттєвий та летючий результат уяви та гармонії цілого, яка є притаманною живописному оригіналу, тому будь-які майбутні поправки не зможуть повернути втраченого [10].

А тому реконструювання здебільшого є всього лиш майстерним створенням ілюзії комплектності пам'ятки, ушкодженої часом і людьми. Бо ж тоді як можна до певної міри відтворити загальну ідею твору? Неможливим залишається повернення автентичності втраченої матерії. Субстанцію оригіналу відтворити неможливо.

Важливо розуміти, що предметом консерваційного та реставраційного впливу одночасно є як матерія, так і її історичні, естетичні та художні якості. Історія реставрації беззаперечно вказує на те, що один і той самий об'єкт може поєднувати в собі різноманітні інтереси, тобто виступати як певна множина предметів. Так, в одних випадках предметом реставр-

раційної активності може бути переважаюче збереження матерії, а в інших — образу. Як наслідок, різноманітні види реставраційного впливу (превентивна консервація, реставрація, розкриття, пристосування і т. д.) за умови єдності об'єкта володітимуть власним предметом. Таким чином, найбільш загальний аналіз понять «об'єкт» і «предмет» аспектів реставраційної проблематики виявляє притаманну їм суперечливість та двоякість. Важливий висновок полягає у тому, що реставратор невідворотно стикається з необхідністю оперувати об'єктом як системою предметів і, як наслідок, з необхідністю методологічно визнавати цю поліморфність [2].

Але, обираючи кожен із методів впливу на твір: консервацію, реставрацію чи будь-який інший, ми ні на мить не маємо права забувати про небезпеки та аналізувати, наскільки наша мотивація є важливою для самого твору. Так, основною метою відновлення зазвичай було прагнення додати твору свіжості та яскравості фарб, які він втратив з плином часу чи з яких-небудь інших причин. Проте в цьому криється і головна небезпека для твору, який може піддаватись тим реставраційним діям, які не є необхідними, проте ефект від них буде більш яскравим. Так, під час подібних реставрацій особливо не піклувались про збереження деталей; художня ж форма твору змінювалась залежно від естетичних поглядів тієї епохи, в яку здійснювалось це поновлення. У всіх цих випадках, як, зокрема, у кожному випадку реставрації, чи не найважливішу роль відігравала особистість самого реставратора, його художній талант та естетичне відчуття. Так іноді подібні перетворення навіть сприяли створенню самостійного твору. До прикладу, в історії реставрації відомий випадок, коли Тиціан суттєво змінив картину свого вчителя Джованні Белліні «Свято богів», при цьому ніяким чином не понизивши мистецької вартості твору. Безперечно, з причини величі власного художнього генія [4]. Дивовижно, що ми можемо спостерігати такі мистецькі симбіози, коли різні автори, різні епохи сплітаються на полотні в нероздільну єдність. Єдність, яку реставратор, з точки зору обов'язкового прагнення «відчистити» автора від чужих втручань, мав би знищити. Тому знову перед нами виринає одна з найбільших естетичних проблем реставрації: що відновлювати? І, мабуть, єдино правильним варіантом вибору буде той, який збереже єдність твору, прибравши лише ті недоліки, які не виявляються повною мірою.

Кожен твір мистецтва, беззаперечно, володіє особливою єдністю, яка впорядковує усі його частини. І навіть будучи фізично роздрібленим, він продовжує потенційно існувати як певне ціле, зберігаючи частину гармонії в кожному зі своїх фрагментів. В цьому криється причина художньої виразності, збереженої у фрагментах творів. А тому усі приклади творів, в яких дописані фрагменти, перетворювались на невід'ємні складові твору, яскраво свідчать, що кожен реставратор, перед яким постає зруйнований твір, повинен пам'ятати слова Чезаре Бранді: «Там, де матеріально твір мистецтва виявляється роздрібленим, потрібно прагнути розвивати потенційну єдність, яка перебуває у кожному з фрагментів, пропорційно до збереженості форми, яка в них ще залишається».

Все це стосується важливості збереження естетичної структури твору, який підлягає реставрації. А це означає, що це потенційно чи конкретно стосується кожного твору мистецтва, адже перед нами фактично не залишилось творів, вік яких перевищив століття і які не зазнавали реставраційних втручань. Чомусь суспільство до цих пір не усвідомило, що картини, які ми бачимо сьогодні, не такі, якими їх створив художник, а результат ряду реставраційних втручань та природних змін [10]. Навіть той відрізок часу, який минає від створення твору до його першої реставрації, не проходить для твору непомітно. У творі, щойно завершеному автором, щонайперше розпочинається довготривалий процес зміни багатьох матеріальних компонентів, через які було втілено художній образ. А під впливом оточуючого середовища процес зміни первинного образу твору ще більше прискорюється — живопис починає зазнавати невідворотних руйнацій. Природне старіння матеріалів, різного роду поновлення та перетворення, метою яких є продовження життя твору та його пристосування до нових смаків та функцій, безжально змінюють художньо-образні якості твору. Ці спотворення в засобах кодування, таких як фактура фарбового шару, його щільність, колорит, лінійний ритм, характер рисунка тощо, неодмінно створюють зміни самої емоційної інформації, закодованої в творі. Більше того, в процесі сприйняття, у відповідь на

ці зміни, також починають виникати нові емоційні смисли, не адекватні первинним.

Матеріалізація історичного часу в зовнішньому образі твору дає привід ввести поняття історичної співвіднесеності об'єкта, якщо він виступає предметом реставраційного дослідження. Це означає, що твір є одночасно продуктом свого часу і результатом об'єктивних змін та суб'єктивних впливів. І його фізична матерія, і його «образний стрій» нероздільно знаходяться «і тут, і там», що і формує конкретну історичну співмірність.

То ж коли виникає запитання проблеми часу, «який з моментів «часу» художнього твору підлягає реставраційному втручанню», можна процитувати відомого італійського теоретика реставрації Чезаре Бранді, який на запитання про те, в який з моментів історичного часу можливе реставраційне втручання, відповідав, що «єдиний закономірний момент для реставраційної дії — це момент часу глядацького усвідомлення, в якому твір знаходиться у конкретну мить. І справді, реставраційний вплив, що здійснюється в цей момент, є реалізацією теперішнього усвідомлення об'єкта в його сьогоднішній даності. Реставратору неможливо перенести себе в інший часовий відрізок, не впадаючи при цьому в абсурд. Реставрація не може належати ані тривалості творчого акту, який втілює задум у форму, ані історичному відрізку часу між завершенням твору та моментом теперішнім, ані внутрішньому часу твору. Однак реставраційні методології часто є небезпечно орієнтованими на категорії часу. Реставраційний вплив, таким чином, виявляє тенденцію до втручання в різні моменти часу, ідентифікуючи себе з одним з них. Саме тому надзвичайно важливим є теоретичне визначення можливості впливу на сферу часу твору мистецтва, коли він стає предметом реставраційної діяльності [2].

Аналізуючи сучасний стан речей, сьогодні реставраційні рішення у більшості прагнуть до компромісу, задля того, аби ті цінні історичні доповнення, які зберігаються, не порушували єдності оригіналу. Зазвичай пізні фрагменти прагнуть вписати в загальну композицію. А це ще раз свідчить, що під час реставрації, однією з складових якої є розкриття, образ твору обов'язково підлягає інтерпретації і напряму, заторкує образну сферу твору. І відбувається це не лише під час спроб відновлення первинного образу, але і тоді, коли твір музеєфікується. Адже навіть музейне життя картин не здатне повністю вберегти їх від процесів старіння та видозмін унаслідок реставраційних втручань, і навіть мінімальна, технічна реставрація змінює твір. Будь-яка маніпуляція з привнесеними, доповненими елементами може здійснювати вплив на якості автентичної матерії. А тому як збереження втрати, так і її заповнення видозмінюють історично складений образ твору. І ця фізична єдність різночасових фрагментів невідворотно породжує й іншу єдність — візуальну, яка в процесі сприйняття об'єктивно трансформується в образ. І, звичайно, це буде вже зовсім інший образ — образ музеєфікованої речі, в якому матерія оригіналу буде лише однією зі складових. А тому ми можемо засвідчити, що теоретичне твердження про недопустимість втручання в структуру образу на практиці виявляється не більше, ніж ілюзією. І навіть найбільш обережне, найбільш скрупульозне розкриття матерії оригіналу не виключає інтерпретації закладеного у ній образу.

Реставратор, який приступає до видалення пізніх елементів, виступає відразу в двох іпостасях: як археолог, і як диригент. Як археолог він відкриває світу істинне обличчя предмета, а як диригент організовує «звучання» його різночасових елементів, притуплюючи одні звуки та посилюючи інші. А тому в реставрації суб'єктивна складова значно більша, аніж в консервації. І ризик невідворотних інтерпретацій полягає не лише в площині реставраційної ідеології, але і в площині технічної якості операцій. Висока ж якість розкриття стає фактором, який здатен суттєво знизити ризик інтерпретацій [2].

Прагнення визначити реставрацію як суму науково обґрунтованих дій лише стосовно до матерії об'єкта демонструє тенденцію означення її як технічної та раціональної дисципліни. З іншого боку, підкреслення творчого начала в реставрації призводить до уподібнення реставрації художній діяльності. Аргументація на користь тієї чи іншої позиції, заперечення протилежних концепцій становлять основний зміст теоретичних суперечок. При цьому зазвичай відбувається ототожнення «художнього» та «естетичного», і все це, як суб'єктивне, та ірраціональне, протиставляється раціональному та об'єктивному.

То що ж робити реставратору? Історія показує, що однозначних відповідей немає. Ідея повернення до «автентичності» часто є ілюзорною, адже зміни

фарб, фактур, кольорових співвідношень та нашарувань на поверхні творів незворотні. Одне залишається безсумнівним: не може бути догматичних правил, які керують рукою художника, ніякої надійної наукової системи, аби застосувати її до усієї поверхні картини, не кажучи вже про всі картини. Кожен реставратор повинен розвивати різноманітні безконечно гнучкі техніки, кожен повинен твердо розуміти, що це просто помічники рук та очей, які блискавично відкликаються на запити кожної конкретної роботи. В цьому сенсі, і в жодному іншому, реставратор — художник [10].

1. *Бобров Ю.Г.* Некоторые аспекты теории реставрации произведений изобразительного искусства / Ю.Г. Бобров // Художественное наследие. — М., 1985. — № 10. — С. 52—63.
2. *Бобров Ю.Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Ю.Г. Бобров. — М., 2004.
3. *Борев Ю.* Эстетика / Ю. Борев. — М. : Высшая школа, 2002.
4. *Гренберг Ю.* Искусство, возвращаемое людям / Ю. Гренберг. — М. : Знание, 1967.
5. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. — Т. 1. — М. : Гилея, 2001.
6. *Конов А.* Сохранить работу времени / А. Конов. — Ленинград ; Петербург, 1974—2002.
7. *Лелеков Л.А.* Об эстетических критериях в реставрации / Л.А. Лелеков // Художественное наследие. — М., 1990. — № 13. — С. 18—25.
8. *Постернак О.* Проблемы восстановления — за и против / О. Постернак // Творчество. — М., 1992.
9. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / О. Уайльд. — М. : Азбука, 2010.
10. *Уолден С.* Реставрация живописи. Спасение или уничтожение? / С. Уолден. — М. : Астрель, 2007.

Anastasiya Symferovska

ON RESTORATION AND AESTHETIC TRANSFORMATIONS IN A WORK OF ART

In the article have been described some aesthetic motives and criteria of influential restorative impact upon the work of art as creative approaches changeable as for their histories and filled with senses of innate up-to-date essence. A work of art has too been analyzed as a entity of authenticities of which all had been subjected to the temporal changes. In restoration not the matter of an artwork is being restored only, but its historical, aesthetic and artistic imponderabilia. What changes are being happened in the structure of work of art during restorative processing or with no invasion and is there any way to discern advantages and lacks in every position — that's a problem, touched by numerous theorists and practitioners in the sphere of conservation and preservation of art.

Keywords: restoration, aesthetic, work of art, interpretation, form, authentic.

Анастасия Симферовская

РЕСТАВРАЦИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Предложенная статья описывает эстетические мотивы и критерии реставрационного воздействия на произведение искусства как исторически изменчивые, исполненные смыслов собственной современности. Так же произведение искусства анализируется как комплекс подлинностей, вся сумма которых подлежит необратимым изменениям времени. И предметом реставрационного воздействия есть не только, непосредственно, материя произведения, но и его исторические, эстетические и художественные качества. Какие изменения происходят в структуре произведения при условии вторжения и не вторжения в нее реставрации и возможно ли четко разделить преимущества и недостатки этих действий — проблема, которую затрагивают многие теоретики и практики в сфере сохранения и сбережения художественного наследия.

Ключевые слова: реставрация, эстетическое, произведение искусства, интерпретация, форма, подлинность.



Музейна практика

Галина ГОЛУБЕЦЬ

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ (1992—2011 рр.)

У статті висвітлюється виставкова робота Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (1992—2011 рр). Упродовж минулих двох десятиліть було проведено чимало виставок з фондових колекцій, реорганізовано постійну експозицію, здійснено низку міжнародних проектів, організовано презентації вітчизняного і зарубіжного народного та професійного декоративно-ужиткового мистецтва, показано твори живопису, скульптури, графіки, художньої фотографії.

Ключові слова: Інститут народознавства НАН України, Музей етнографії та художнього промислу, виставкова діяльність, 1992—2011 рр.

Музей етнографії та художнього промислу (МЕХП) Інституту народознавства НАН України серед музейних установ Львова займає особливе місце, передусім приналежністю до структури Національної Академії наук України. Музей багатий своєю історією. Вона відтворює процеси творення унікального осередку української традиційної культури і науки, процеси формування виняткової збірки народнотрадиційних пам'яток, участь у ньому відомих діячів української історії [27].

Багата скарбниця пам'яток традиційної матеріальної і духовної культури українців, народного мистецтва, а також зразків декоративно-ужиткового мистецтва України та багатьох народів світу була потужною основою для створення Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського (1982). Від 1992 р. Музей етнографії та художнього промислу (МЕХП) вже є вагомою та органічною частиною самостійної наукової організації — Інституту народознавства НАН України. Упродовж двадцятилітньої історії, поряд із виконанням значних обсягів науково-освітньої та науково-фондової роботи, Музей провадив активну виставкову діяльність.

У цій ділянці роботи Музею можна виділити окремі аспекти: спеціальні проекти, які представили численні фондові пам'ятки; реорганізацію і побудову нових, постійних експозицій європейського рівня; виставки народних і самодіяльних митців; презентації творів сучасних професійних майстрів декоративно-ужиткового мистецтва; експозиції відомих художників України та зарубіжжя; окремі проекти, пов'язані з динамічним розвитком актуального мистецтва; демонстрацію творчого потенціалу молодих художників, які ще навчаються або лише виходять на самостійний шлях. Важливу ланку діяльності Музею складають резонансні міжнародні проекти, що здійснювалися у багатьох країнах світу.

Фондові виставки Музею є одним з основних і вагомих чинників популяризації музейних предметів. Справжнім історичним рубежем у вивченні, збереженні та популяризації християнських сакральних пам'яток МЕХП стала виставка «Пам'ятки церковного мистецтва XVI—XIX ст.», яка була приурочена перенесенню до м. Львова священного праху Патріарха і Кардинала УГКЦ Й. Сліпого (1992, куратор — Людмила Булгакова). Це була перша за весь час існування МЕХП розгорнута експозиція,



Фрагмент експозиції виставки «Іван Левинський і його час» (1993)



Фрагмент експозиції «Біль Чорнобиля: роки і долі» (2006)

на якій демонструвалися високомистецькі церковні обрядові твори [5, с. 533].

Чільне місце в експозиційному житті Музею і не лише за обсягом та кількістю представлених експонатів (понад 400 од.), а й за вагомістю запропонованої теми зайняла широкомасштабна виставка «Іван Левинський і його час» (1993, куратор — Леся Сілецька). Метою виставки, яка тривала півроку, було показати багатогранну діяльність І. Левинського, архітектора, промисловця та професора Львівської політехніки в контексті суспільно-політичного, економічного та мистецького життя Галичини кінця XIX — початку XX століть. Співорганізатором виставки був творчо-виробничий фонд «Фабрика Івана Левинського».

Час Різдвяних свят 1994 р. у МЕХП розпочався вернісажем «Вироби з лози, соломи і рогози» (куратор — Петро Дацун). Вироби з різних етнографічних регіонів України демонстрували розмаїття матеріалів, технік і форм художнього плетіння, їх своєрідність у створенні орнаментальних мотивів, різних фактур тощо. Тоді ж експозицію «Відкритих фондів меблів МЕХП» доповнила невелика тимчасова виставка «Зразки європейського костюма XVIII—XIX ст.» (1994, куратор — Ліля Чайковська).

Велика ювілейна виставка до 100-річчя музею НТШ (1996, куратор — Л. Сілецька) була присвячена «пам'яті всіх тих, хто стояв біля витоків Музею, тих, хто вкомплектовував його збірки своїми щедрими дарами, тих, хто в різні роки існування Музею зберігав та опрацьовував пам'ятки, тих, хто і нині продовжує традиції музейництва».

Про сумну і трагічну подію в історії України XX ст. — 10-ї та 20-ї річниці трагедії на Чорнобильській АЕС, нагадали сучасникам виставки «Наш біль і скорбота — Чорнобиль. 10 років після» (1996, куратор — Леся Сілецька) та «Біль Чорнобиля: роки і долі» (2006, куратор — Андрій Колотай). Фотографії наукових працівників Інституту народознавства, зроблені під час експедицій до зони лиха, яскраво відображали сум і біль людей Полісся. Мовчазним докором зі світлин промовляли покинуті хати. Народний одяг, художня кераміка та дерево було об'єднано в єдиному виставковому просторі, що представляв культуру «загубленого краю». Змістовним доповненням експозицій стали твори сучасних львівських митців — І. Боднара, Т. Левківа, Д. Парути, Б. Сороки, І. Остафійчука, Ю. Лесюка, І. Франка, М. Безпальківа та інших, які творчо, у мистецьких витворах інтерпретують чорнобильську трагедію.

Вперше в історії мистецько-виставкової практики на експозиції «Хрест в українському мистецтві» (1996, куратор — Михайло Станкевич) в залах МЕХП було зосереджено і показано близько 300 унікальних творів-хрестів (зі збірки МЕХП, НМЛ, ЛМІР та приватних колекцій). Їх ретроспектива охопила майже тисячу років: від виставлених стародавніх кам'яного і металевих хрестиків IX—X ст. до найновішого напрестольного хреста, виготовленого в середині 1990-х років. Метою виставки було «показати хрест як цілісне художнє явище в українському мистецтві... перевірити на практиці теоретичні положен-

ня щодо типології груп і підгруп хрестів, уточнити діапазон хрестографем, їх генезу і розвиток протягом тривалого часу... визначити структури художнього тексту хреста, багатство його стилістики, декоративних і художніх засобів виразності» [40, с. 4].

Багатий етнографічний матеріал (зі збірки МЕХП), що виражав яскраву феєрію форм та конструктивних особливостей, винахідливість у використанні матеріалів для передачі музичних звуків було подано на виставці «Народні музичні інструменти України» (1997, куратор — Віктор Виздрик).

Багатство збірки порцеляни МЕХП ІН НАН України знайшло відображення у створенні виставки лише однієї фабрики Відня, що є справжньою окрасою. Збірка Віденської порцеляни серед. XVIII — 1-ї пол. XIX ст. започаткована ще тоді, коли на Віденській всесвітній виставці 1873 р. закупили перші експонати. Отже, вперше унікальну колекцію, яка налічує понад 700 предметів, було представлено на виставці «Віденська порцеляна 1718—1864» (1998, куратор — Христина Зарицька), приуроченій 280-й річниці заснування Віденської порцелянової мануфактури.

Упродовж двох з половиною місяців 1999 р. в експозиційних залах МЕХП тривала виставка керамічних виробів майстра з Гуцульщини Олекси Бахматюка (1820—1882) під назвою «Цей неперевершений Бахматюк» (зі збірки МЕХП, НМЛ ім. А. Шептицького, ЛІМ, ЛНГМ, МНАПЛ) та приватних колекцій (1998, куратор — Галина Івашків). В експозиції представили близько 340 предметів кераміки О. Бахматюка, а також акварелі О. Кульчицької, З. Кецала, В. Крицінського, В. Гебус-Баранецької, на яких змальовано окремі роботи О. Бахматюка. У хронологічному порядку (з 1850-х до поч. 1880-х рр.) у вітринах чотирьох залів Музею можна було побачити кахлі та цілі печі, посуд (дзбанки, миски), свічники і канделябри майстра.

Виставка «Львівське гутне скло» (1998, куратор — Х. Зарицька) демонструвала вагомі етапи поступу і розвитку гутного скла у Львові, широкий спектр творчих пошуків митців упродовж 1950—1990-х років.

Основною ідеєю ювілейної виставки «125 років Міському промисловому музею у Львові» (1999, куратор — Галина Голубець) було показати місце музею у культурному та історико-архітектурному середовищі Львова. Гармонія давніх пам'яток і людини сприяла розумінню ролі і значенню княжого міста у європейському контексті [9]. Одним з основних компонентів виставки були архівні матеріали, в яких збереглося чимало документів, що свідчили про створення Музею. Найбільший розділ виставки склали пам'ятки європейського мистецтва, а саме вироби декоративно-ужиткового призначення різних історичних епох. Другий розділ виставки — унікальна збірка східного мистецтва, окремі твори якої експонувалися вперше, третій — предмети художніх промислів кінця XIX — початку XX століть.



Фрагмент експозиції «Цей неперевершений Бахматюк» (1998)

Потужною за змістом та обсягом матеріалу вважається виставка «Бог між нами», присвячена 2000-літтю від дня народження Христа (2000, куратор — Л. Булгакова). Для передачі небуденної атмосфери і підкреслення вагомості події, було створено відповідні умови: для експонатів виготовили спеціальні скляні вітрини у вигляді просторових кубічних форм. Адже основна ідея виставки полягала у тому, «аби через численні мистецькі пам'ятки підтвердити, що християнська релігія протягом віків виробляла світогляд, формувала естетичне уподобання людей і завжди була стимулюючим чинником у пошуках нових форм творчого самовираження майстрів у сакральному мистецтві» [5, с. 535].



Відкриття постійної експозиції «Давні кахлі Галичини: від витоків до XVIII ст.» за участю П. Лінинського (2002)



Фрагмент експозиції «Європейські годинники XVI—XX ст.» (2006)

Високо мистецькі зразки народів Арабського Сходу, Ірану та Центральної Азії, зібрані у музеях Львова — МЕХП (переважна більшість творів), ЛІМ, ЛГМ та ЛМІР було представлено на великій атракційній виставці «Мистецтво Ісламу» (2001, куратор — Олександр Ляшенко). Демонструвався одяг XVIII—XX ст. з Аравії та Узбекистану, вишукані зразки іспано-мавританської, іранської та турецької кераміки, народної кераміки з Єгипту та Сирії. Привертали увагу ткані вироби мусульманського світу, де часто орнамент поєднаний з написом арабською вяззю. Витонченим оздобленням виділялися вироби з металу і, зокрема, зброя, інкрустована сріблом і золотом та декорована карбуванням, гравіруванням, орнаментальними вставками з кістки і коралу. Фрагменти різьби на дереві та меблі давали певне уявлення про високий рівень розвитку цього ремесла у країнах Близького Сходу і Туреччини. Про особливість культури мусульманських народів свідчив високий рівень каліграфічного мистецтва, що передано у художньому оформленні багатьох видань Корану [23].

17 січня 2002 р. у виставкових залах МЕХП на площі Ринок, 10 відкрилася постійна експозиція «Давні кахлі Галичини: від витоків до XVIII ст.» (куратор — Г. Івашків) зі збірки кераміки Петра Лининського (1920—2003). Збирач глиняних скарбів, реставратор і митець П. Лінинський, який був присутній на вернісажі, подарував до Музею свою колекцію (понад 1300 предметів), яку формував протягом сорока років. До збірки входять «кахлі XIV — поч. XVIII ст., кераміка археологічних культур, вироби декоративно-ужиткового характеру XIV—XX ст. із відомих гончарних центрів України, а також фрагменти кахель та посуду» [15, с. 44]. Впродовж десяти років іменний зал зі збіркою кераміки П. Лінинського (377 предметів кераміки і сім авторських пластів) відвідали тисячі шанувальників мистецтва. Унікальна експозиція сприяє популяризації народної кераміки України, гуртуванню зусиль усіх тих, кому небайдужа доля нашого національного надбання.

До Дня незалежності Чехії у виставкових залах МЕХП відбулася виставка «Чеська культура у Львові» (2005, куратор — О. Ляшенко). Експозиція представляла ті галузі декоративного та ужиткового мистецтва Чехії, які принесли їй заслужену славу: художнє скло, вишукані вироби порцелянових мануфактур кінця XIX — початку XX ст., а також плаката з його високим рівнем графічного мистецтва видатного майстра А. Мухи, художників Б. Шімона, Й. Маржика, Й. Блажека, А. Поспішіла та інших.

Виставкою «Американський плакат кін. XIX — поч. XX ст.» (за посередництвом посольства США в Україні), яка була присвячена Дню незалежності Америки, МЕХП задекларував наявність у збірці Музею групи рідкісного музейного раритету — американського рекламного плаката, який яскраво демонструє естетичну свободу і творчу сміливість митців-графіків періоду кінця XIX — поч. XX сторіч [2] (2005, куратор — Мар'яна Сеньків).

Вагомою подією у мистецькому житті Львова стало відкриття постійної експозиції МЕХП — «Європейські годинники XVI—XX ст.» (2006). Цей

вернісаж входив до програми святкувань 750-річчя Львова. Представлені експонати вражають майстерністю виконання, вишуканим і конструктивно продуманим поєднанням матеріалів, впровадженням різних прийомів декорування. Ця експозиція вважається однією з кращих в Музеї та викликає захоплення у численних відвідувачів.

Важливою подією у культурно-мистецькому житті Львова стала експозиція «Львівський феномен», де було представлено декоративно-ужиткове мистецтво Львова 1970—1980-х рр. зі збірок Музею (2006, куратор — Г. Голубець). Ця мистецька акція була організована з нагоди відзначення 750-річчя Львова і 130-річчя мистецької освіти. Виставка відтворила творчу атмосферу того періоду, показала розмаїття форм, матеріалів і технік, оригінальних композиційних ходів та образних рішень, які панували у тогочасних сферах декоративно-ужиткового мистецтва Львова через кращі твори львівських митців [10, с. 36]. Окреслений часовий період вважається апогеєм творчої активності художників у сфері декоративного мистецтва. Органічну складову експозиції становила посмертна виставка кераміки Василя Кондратюка, організована за ініціативою ІМЦ «365» та присвячена 80-літтю від дня народження художника.

Творчість Івана Сколоздри (1934—2008) — самобутнє явище сучасного народного образотворчого мистецтва. У 2006 р. майстер подарував 419 своїх творів (122 скульптури і 297 картин на склі), створених у період з 1960-х по 2006 р. МЕХП ІН НАН України. Копітка робота музейних працівників увінчалася відкриттям виставки «Малярство на склі та скульптура малих форм майстра народної творчості Івана Сколоздри» (2009, куратор — Галина Скоропадова). Постійну експозицію творчого доробку І. Сколоздри відкрито посмертно, 25 лютого 2009 р. у залах Музею на пл. Ринок, 10. Численні шанувальники таланту митця мають змогу захоплюватися самобутніми авторськими композиціями «із своєрідним виразом стилізації, із дуже делікатною, але впевненою силою поетичного виразу» і утверджуватися в тому, що доробок І. Сколоздри становить важливу частину національної культурної спадщини [32, с. 23—24].

Львів'яни та багаточисельні гості нашого міста мали змогу побачити в експозиційних залах Музею справжню перлину музейної збірки, сформованої по-



Фрагмент експозиції «Львівський феномен» (2006)

над 100 років тому, колекцію плакатів (28 од. зб.) видатного митця сецесії — Альфонса Мухи (2010, куратор — М. Сеньків). Відомі театральні плакати виконані автором до постановок за участю актриси Сари Бернар, інші — присвячені мистецьким акціям, рекламно-комерційні чи з національним колоритом. Ці твори відзначаються вишуканістю колориту, композиційним завершенням та емоційним наповненням творів. Надбанням вдячних глядачів була колекція плакатів, яка є найбільшою в Європі і не має аналогів ніде, навіть на батьківщині художника [1].

Прихильність шанувальників та професійне зацікавлення фахівців викликала експозиція французького плаката кінця XIX — поч. XX ст. «Тулуз-Лотрек та інші...» (2011, куратор — М. Сеньків). На виставці було представлено 34 плакати кінця XIX — поч. XX ст., які є класикою не лише французького, але й світового мистецтва. Авторство цих творів належить таким митцям світового масштабу, як Ж. Шере, А. де Тулуз-Лотрек, П. Бертон, А. Шубрак та інші [35, с. 3].

Не менш цікавою була репрезентація виставки «Чеський плакат кінця XIX — першої третини XX ст.» (зі збірки МЕХП), організована спільно з Генеральним консульством Чеської республіки у Львові, присвячена Дню незалежності Чеської республіки (2011, куратор — М. Сеньків). Було показано плакат, який охоплює культурний, мистецький, політичний та суспільний простір Чехословаччини кін. XIX — першої третини XX століття. Тоді ж у вестибюлі Музею відбулася виставка «Чеський кіноплакат 60-х років» з колекції Моравської галереї у м. Брно.

Ще однією виставкою-спогадом про трагічну дату в календарі Української держави стала експозиція з

фондів Музею «Чорнобиль — 25 років по тому» (2011, куратор — А. Колотай).

У 2000-х рр. продовжувалася реконструкція постійних музейних експозицій, що було пов'язано з новою виставковою концепцією та перенесенням груп пам'яток у нові приміщення. Зокрема, у виставкових залах МЕХП на пр. Свободи, 15 (2-й поверх) розмістилася постійна експозиція декоративного мистецтва Європи кін. XIX — першої третини XX ст. із показом меблів, кераміки (порцеляна, фаянс, майоліка), художнього скла, металопластики, медальєрства, художнього дерева, біжутерії і текстилю.

На третьому поверсі експонується декоративно-ужиткове мистецтво другої половини XVIII — першої половини XIX ст. (класицизм, ампір, бідермаєр). В експозиції репрезентовано інструменти, об'єднані в єдиний композиційний блок, а також меблі, художні вироби з металу, зразки кераміки, художнє скло і тканини.

МЕХП ІН НАН України активно підтримує співпрацю з музеями і галереями в Україні, надаючи для експонування твори із власних фондових збірок і, водночас, радо приймаючи зустрічні виставкові пропозиції. Є чимало прикладів такої співпраці, проте акцентуємо на найвагоміших.

Святкування 6-ї річниці Незалежності України було ознаменоване відкриттям великої виставки «Український шлях: шість років незалежності» у Львівському палаці мистецтв (1997). Наш музей представив портрети В. Гнатюка, Ф. Вовка, І. Франка, М. Грушевського — роботи Мирона Яціва, а також твори Е. Козака, Р. Лісовського, вироби фабрики І. Левинського та інше.

У Києві в Українському Народному домі відбулася виставка «Національна дитяча іграшка», ініціатором якої виступила Міжнародна громадська організація «Дитячий культурно-просвітницький центр» (1998). Понад сотнею зразків була представлена збірка народної іграшки МЕХП ІН НАН України — одна з найдавніших, найчисельніших і типологічно найрізноманітніших в Україні [8, с. 115]. Дещо змінена, і зі суттєвими доповненнями виставка «Українська народна іграшка» була показана у Дніпропетровському історичному музеєві ім. Яворницького (222 од. зб., 2001 р.) та Музеї історії м. Дніпродзержинська (2002).

Музеями України мандрувала колекція «Плакати Альфонса Мухи» зі збірки графіки та плаката МЕХП. З яскравими зразками французької культури відомого єропейського художника мали змогу ознайомитися відвідувачі Національного художнього музею України (1998), Севастопольського художнього музею (1999), Національного заповідника «Софія київська» (2001), Волинського краєзнавчого музею (2002, м. Луцьк).

Музейна колекція давніх пам'яток єврейського народу «Іудейські старожитності» була репрезентована у Музеї історії м. Дніпродзержинська (2000), у Дніпропетровському історичному музеї ім. Д. Яворницького та Запорізькому краєзнавчому музеї (2001).

З колекцією міщанського одягу зі збірки МЕХП знайомилися відвідувачі Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького на виставці «Одяг львів'ян XVIII — поч. XX ст.» та «Східні шалі XVIII— поч. XX ст.» (2001). Колекцію доповнювали аксесуари — віяла, парасолі, шкатулки тощо. Ці ж виставки демонструвалися у музеї історії м. Дніпродзержинська у 2002 році.

Натомість численні шанувальники мистецтва у Львові отримали нагоду пізнати частину матеріальної культури Центральної України на виставках у МЕХП: «Петриківський розпис», «Козак Мамай» і «Життя та творча діяльність Д.І. Яворницького» з фондів Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького (2001), виставці воскових фігур «Історичні особистості XVI—XX ст. в контексті української історії» (2000, м. Ялта).

Спільні виставки з музеями Львова висвітлювали ту чи іншу подію, акцію чи проект, збагачуючи і доповнюючи його творами з різних збірок. Йдеться про велику ретроспективну виставку «Послання крізь віки» (2000), де зібрано автентичні раритети Музею ім. Дідушицьких зі збірок Державного природознавчого музею НАН України, Львівського історичного музею та МЕХП. Виставка, присвячена 175-літтю від дня народження В. Дідушицького, експонувалася у виставкових залах ЛІМу. МЕХП широко представив зразки вишивок, художні вироби з металу, кераміки, дерева, рисунки П. Стахевича та С. Обста (понад 120 од. зб.).

Пам'ятки зі збірки МЕХП було долучено для формування виставки «Мистецтво країн Сходу» у Китайському палаці Золочівського замку (2003,

ЛГМ), Музею пивоваріння у Львові (2005). З багатовіковою мистецькою культурою Львова знайомила виставка «Львів — відкрите місто» (2006, ЛГМ), присвячена Дню Львова. Збірку МЕХП репрезентували унікальні вироби з металу — віватова гармата, дзвін з латинськими написами, свічники, канделябри, порцелянові та скляні вироби та інше. Доповненням до експозиції «VII Міжнародний симпозіум гутного скла» (2007, ЛІМ) стали авторські твори львівських гутників з колекції сучасного скла нашого Музею.

На виставці «Дитина у звичаях та віруваннях українського народу», що відбувалася в УЦНК «Музеї Івана Гончара» (2007, Київ), зі збірки МЕХП було подано дитячий народний одяг та іграшки. Частиною великої виставки «Окупаційний Львів. Голокост галицьких євреїв. 1941—1944 рр.» були також пам'ятки зі збірки Музею, а саме: ритуальний жіночий і чоловічий одяг, посуд тощо (2007, ЛІМ). МЕХП взяв участь у виставці, присвяченій 75-річчю Голодомору «Хресна дорога України. 1932—1933 рр.» (2008—2009, ЛІМ), на якій експонувався селянський одяг 1930-х рр., вироби домашнього вжитку зі Східної та Центральної України.

Про повернення до своєї багатовікової культури, збереження традиції свідчать численні виставки народного та самодіяльного мистецтва, що відбуваються у виставкових залах МЕХП. Народне мистецтво є виявом справжньої культури автентичного походження, непереборним явищем суспільної свідомості, це національна оборона людських душ і високих ідеалів. З народного мистецтва виростає духовне оновлення суспільства, утвердження національних цінностей [30, с. 2].

Найбільш поширеним видом українського народного мистецтва є художня вишивка, яка увібрала в себе найкращі зразки народного орнаменту. Насназені сакральною сутністю та багатою символікою вирізнялися вишиті хоругви та ікони на виставці виробів отця Дмитра Блажейовського з Риму (1992). Виважений композиційний лад та вишуканий лаконічний візерунок був притаманний роботам на схожій виставці вишитих ікон народної майстрині Ірини Івасенко та її доньки — Ірини «Хай святиться ім'я твоє» (1997). Микола Симчач з Коломиї також вишиває ікони, картини та священиче облачення, в яких гармонійно поєднані сакральні символи і ніжний орнаментальний взір, про що засвідчили дві виставки майстра (2002, 2010).

Запам'яталися багатьом відвідувачам виставки вишиваних бісером ікон Оксани Іваночко (2000, 2001), оскільки вона виконує їх «з глибокою вірою в Господа, тож і викликають вони високе духовне зворушення, спонукають до молитви і популяризують відомі ікони минулих століть» [18, с. 2].

Свою майстерність у вишивці в експозиційних залах МЕХП не раз декларувала заслужений майстер народної творчості Ольга Возниця (1997, 2001, 2010). Про вміння використовувати прості, на перший погляд, засоби для одержання ефективних декоративних акцентів свідчили виставки вишивок народної майстрині О. Стахурської (2002), Ірини Сеник (2003), Віри Роїк (2006), Інеси Горбай-Колесник (2006) та інших. Вишивка Ю. Савки проілюструвала «Штрихи історії України у вишиваному портреті» (2007), а вишивані картини Олександри Збробок-Камінської ще раз розповіли про «Барвистий світ Кобзаря» (2007). Вишивкою оздоблені рушники, сорочки та верхній одяг Ірини Вовк-Тиранської, що репрезентувала майстриня на виставці «Світ, вишитий серцем» (2007).

Глибина думки притаманна кожному вишиваному рушнику Галини і Світлани Махонюків на виставці «Нев'янучий сад» (2007). У вишивці вони спираються на класичні взірці, формують власні авторські варіанти, творчо осмислюють вже відомі взори. Проте, «коріння всього, що створили волинські майстрині, безперечно, — у глибині народних традицій, які, власне, і є їхніми школою, ареною і щаблями сходження» [25]. Унікальні вироби народного промислу були представлені у залах Музею на виставці «Сто козацьких рушників» (2008, Запоріжжя). Кращими авторськими роботами 24 майстринь Запоріжжя і копіями музейних експонатів півдня України поціновувачі прикладного мистецтва любувалися упродовж місяця.

Початок 2007 р. ознаменувався великою виставкою народного та декоративно-ужиткового мистецтва творчого об'єднання «Чатир-Даг» — «Кримський стиль». Вона широко представила мистецтво татарського народу, адже декоративно-ужиткове мистецтво кримських татар є історично значиме і самостійне явище в художній культурі Крима. Пройшовши довгий шлях розвитку, це мистецтво в наші дні знаходиться на етапі відродження, нового фор-



Вишивані рушники Г. і С. Махонюків на виставці «Нев'янучий сад» (2007)



Гаптована торбинка з виставки «Кримський стиль» (2007)

мування творчості професійних митців і в майбутньому становлення сучасної національної художньої школи. Виставка показала органічну єдність форми і декору у виробах з глини, металу і дерева, продемонструвала багатство тканих орнаментальних тканин, поліхромні вишиті та гаптовані вироби, що вирізнялися самобутнім колоритом, яскраво вираженою національною своєрідністю.

В окреслений часовий проміжок значними були виставки писанок: у 2001 р. — Великодня виставка писанок Віри Манько, у 2009 та 2010 рр. виставки лемківських писанок «Воскресне писанка» та інші, що представляли писанку з іншими різновидами творчості.

Інша група експозицій пов'язана з різними техніками малярства. Тут і наївне малярство Ганни Шабатури (1999), живопис самодіяльного художника Дмитра Солинки «Моя Лемківщина» (2002), малярство майстра народної творчості Євгенії Завгодської (2003), малярство на склі Ірини Токарської (2004), жипопис Світлани Стародубцевої (2004, 2008) тощо. Окремий різновид традиційного декоративного розпису представила експозиція «Яворівська народна дерев'яна мальована іграшка» (2009), організована обласним осередком Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

Заслуговує на увагу виставка, яка представляла культуру сходу України. Це — декоративно-ужиткове мистецтво народних майстрів та митців-професіоналів Луганщини під назвою «Корінням життя, вітанням у мистецтві», адже «за змінами в житті нашого суспільства прийшло усвідомлення необхідності відродити морально-естетичні цінності, актуалізувати духовне начало в житті людини» [26, с. 86].

Серед грона виставок народного мистецтва, безсумнівно, виділяється одна — української народної художниці Марії Приймаченко (2011). Пізнати неповторний і загадковий світ власних образів мали змогу численні відвідувачі виставки, твори для якої надав Комітет художніх виставок у Києві. Герої її творів — дивовижні звірі й птахи, декоровані найрізноманітнішими орнаментальними мотивами. Все в цих малюнках неправдоподібне і в формі, і в композиції, і навіть в кольорі. Сюжети ці можна тільки описати, а розповісти про них може лише саме зображення [6, с. 25].

Завжди інтригуючими для глядача є вернісажі оригінальними за технікою виконання творами, наприклад, виставки лозоплетіння С. Галамаги (1999), витинанок Галини Подолинної (1999), картин із солоного тіста Юлії Петренко (2005), виробів з соломи Марії Кравчук (2006), макетів церков «Дерев'яна сакральна архітектура» Михайла Яськовича (2010) та інші. Останній автор у 2011 р. за свою творчість отримав Обласну премію ім. Анатолія Вахнянина в номінації «Народна творчість».

Виставка «Гончарне мистецтво Іванни Іванусів» (2003, Канада) ознайомила громадськість з цікавими та самобутніми виробами майстрині, яка є продовжувачем української національної культурної традиції в діаспорі.

Широкий спектр творчих пошуків в ділянці народного мистецтва показали експозиції мистецьких твор-

чих об'єднань — «Січкарня» (1995), «Джерело» (1995), «Вориння» (2000, 2006). Серед групових вернісажів особливе місце займає виставка живопису глухонімих художників, яких об'єднав і організував львівський митець Ю. Тямушкін (2005).

Широкомасштабна виставка «Народні майстри Львівщини» (2000) всебічно продемонструвала народні таланти нашого краю, їх великий творчий потенціал, а наступний показ творів Львівського обласного осередку майстрів народного мистецтва України був приурочений 20-річчю організації (2010). Серед інших виділяються виставки творів народних майстрів Донеччини (кераміка, живопис, графіка, художні вироби з дерева), яка була присвячена 10-й річниці Незалежності України (2001) та виставка «Великдень в Полтаві», де майстри художньої кераміки, вишивки, малярства на склі та писанки показали оригінальні авторські вироби, притаманні певному регіону України (2007).

У зазначене 20-річчя відбулося чимало виставок професійного декоративно-ужиткового мистецтва. Так, зокрема, заслуговує на увагу самобутня ретроспективна виставка родини Саєнків (1992, Київ), де були представлені твори Олександра Саєнка (олійні та акварельні роботи, панно, інкрустовані соломкою, килими, гобелени, керамічні тарілки, вибійки), його дочки Ніни Саєнко (панно, інкрустоване соломою і килими) та внучки Лесі Майданець (гобелени, батіки, писанки). Виставка показала тяглість поколінь, спільні риси образотворення — потяг до пошуку досконалих форм, гармонія кольорів, поєднання традицій народного мистецтва з сучасним образним мисленням [12].

Оригінальну пластику в дереві показали відомі львівські митці — Володимир Іванишин і Ростислав Лах (1992). Цю ж тему у неповторних образних варіаціях розвинув художник з Коломиї Василь Андрушко (1993).

Творчу активність на персональних виставках продемонстрували митці художньої кераміки — львів'яни Марія Курочка-Пінас, Іван Франк, Василь Гудак, а також Віктор Шаповал з Харкова (1992).

У гроні експонентів 1993 р. відомі майстри: Тарас Левків (графіка, інтарсія), Оксана Риботицька (гобелен), Іван Франк (кераміка, графіка), творчий тандем Лілеї Квасниці та Романа Дмитрика (гобелен, скло). Для кожного з них характерні новаторські пошуки, нестандартні підходи до задумів і реалізації мистецьких проектів.

Інколи в музеї відбувалися й експозиції ювелірного мистецтва, наприклад, виставка виробів Володимира Шевердіна (Луганськ, 1994) та емалей і ювелірного мистецтва Всеволода Волощака (2004). Митцям притаманний яскравий індивідуальний стиль, власні засоби самовираження, які органічно об'єднані в традиції і новаторстві.

Своєрідний спектр зацікавлень задекларували дві різні за творчим підходом виставки кераміки: живописно-графічна Ігоря Ходи і пластично-скульптурна, з використанням давньої техніки димлення Ярослава Славінського (1995). Невмирущість мистецтва глини і вогню підтвердила експозиція творів однієї з найвідоміших львівських майстрів — Ольги Безпальків (1996). Художниця не тільки розглядає архітектонічну основу кожної сущої речі, але, по-суті, окреслює й вибудовує нові структури на грані можливого [29].

Наступні вернісажі (1996—1998) знову ж підтвердили високий рівень декоративно-ужиткового мистецтва. Серед них відзначимо текстиль Ірини Винницької (1996), кераміку Володимира Хижинського і текстиль Анни Попової (1997), кераміку Івана Франка, яка з нагоди 50-річчя художника була показана поряд з його рисунками (1998). Своєрідним акцентом у названому циклі виставок стала експозиція, присвячена 50-річчю кафедри художнього металу ЛНАМ (1998).

У 2000-х рр. виставки декоративно-ужиткового мистецтва були не менш різноманітними. У колі експонентів два митці різного покоління — відомий кераміст і викладач ЛНАМ Василь Гудак і нещодавній випускник кафедри художньої кераміки — Назар Біда (2001). Помітною активністю вирізнялася діяльність митця художньої обробки шкіри Ігоря Копчика. Про це свідчать вернісажі, якими художник регулярно тішив своїх прихильників (1989, 1998, 2002). На відкритті однієї з виставок під назвою «Наступний — наш» мистецтвознавець Р. Яців зазначив, що експоновані праці є «новою стадією філософічного проникнення автора в політико-моральні проблеми сьогоднішньої України» [47, с. 69].

Про вагомий доробок митців декоративно-ужиткового мистецтва засвідчив 2003 р.: було представлено твори Р. Кордіяки, У. Слюсар, В. Боднарчука. Спільна виставка молодих митців В. Мельничу-

ка та М. Дідика задекларувала нові імена у цьому виді мистецтва. Вітражна пластика і кераміка добре компонувалися між собою: «...Симпатична виставка без занепадницьких настроїв, кольоровий вибух посеред ранньої осені» [16, с. 6].

Василь Боднарчук належить до митців, які не зраджують своїм уподобанням, виставляючись у залах МЕХП (1998, 2003). Остання, до 55-ліття з дня народження митця, — це ніби «з'єднувальний місток між декоративним і образотворчим мистецтвом, що дає можливість перетину його творів з глини, шамоту, кам'яної маси з живописом, графікою, скульптурою» [41, с. 8].

Львівський скульптор Іван Микитюк також свої персональні виставки презентує в МЕХП (1998, 2003, 2008). На виставці до 55-ліття з дня народження (2003) митець показав авторські твори, виконані з різних матеріалів: бронзи і каменю, шамоту і гіпсу, дерева і димленої кераміки. Чуття єдиної родини — таким було сприйняття наступної виставки І. Микитюка «Діти та онуки» (2008). Поряд зі скульптурними виробами митця, його діти та онуки показали свої твори у графіці, живописі та художньому склі. Роботи І. Микитюка звучать вільними імпровізаціями, сповненими динаміки та емоцій, а іноді сприймаються як своєрідна матеріалізація казок і пісень. Творчість митця формує відчуття міцної опори у сім'ї, де мистецтво стало способом життя. Він не самотній у творчих уподобаннях і благодатна іскра творчого натхнення мандрує родиною, спалахуючи у юних душах [14].

У виставкових залах МЕХП була показана частина великого проекту, запропонованого львівському глядачеві Харківською державною академією мистецтв та дизайну (2004). Сама назва акції символізувала прагнення до єднання Східної та Західної України. Проект «Від серця до серця» знайшов схвальний відгук широких глядацьких кіл і фахівців-мистецтвознавців. Харківські гості продемонстрували творчі здобутки найвідоміших митців, фундаторів місцевої школи і творчої молоді.

Відродження мистецтва витинанок і його розвиток проілюструвала виставка художника з Києва Василя Корчинського (2005). Його творчість «дає підстави для узагальнення досвіду різноманітних регіональних напрямків української витинанки. Митець намагається закласти підвалини фундаментальних методологічних концепцій цього виду діяльності й піднести його розвиток на новий щабель» [34, с. 104].

Заслуговує на увагу велика ретроспективна виставка з Івано-Франківщини «10 років Асоціації українських митців з Коломиї» (2005). Ювілейний показ творів місцевих художників засвідчив, що давні традиції усе ще зберігають актуальність і знаходять зацікавлення у творчості багатьох художників. Концептуальна програма давала всебічну уяву про різноманітне культурне життя Коломиї кінця ХХ століття.

Помітною подією у мистецькому житті міста 2006 р. стала виставка творів викладачів Львівського державного коледжу декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша. Вона була присвячена 130-річчю заснування навчального закладу, який має давню і багату історію.

Григорій Кічула — художник широкого творчого діапазону. Цю тезу митець знову підтвердив, задекларувавши свою персональну виставку живопису і кераміки (2006). Виставка ткацтва Оксани Гірняк-Валько «Вечірні фантазії» показала різноманітні композиційні прийоми, пошук нових виражальних засобів у розробці нетрадиційних сюжетів і мотивів у створенні тканих виробів (2006).

Не вперше дивує своїх прихильників майстер-склодув і художниця Євгенія Шимоняк-Косаковська. На персональній виставці «Таємниче диво у гутному склі» (2007) вона вкотре підтвердила свою майстерність вільного володіння багатьма способами формотворення і декорування робіт — скульптурне ліплення чи розпис по склу, використання емалей, поєднання гутної техніки зі склодротом чи металом.

Серед виставок 2008 р. заслуговують на увагу дві самобутні експозиції декоративно-ужиткового мистецтва: «Сучасний литовський текстиль» і Всеукраїнська виставка художньої витинанки. Львів'яни і гості нашого міста мали змогу познайомитися з творчими досягненнями литовських митців на виставці, приуроченій дню Незалежності Литви. Експозиція організована за ініціативи ІМЦ «365», за посередництвом Почесного консульства Литовської республіки у Львові. Її основу склали дипломні роботи студентів і творчі праці викладачів кафедри художнього текстилю Вільнюської академії мистецтв.

Вагомою подією мистецького життя, яка викликала широкий резонанс громадськості та ЗМІ, стало відкриття Всеукраїнської виставки художньої

витинанки «Паперове мереживо українських художників» (куратор — М. Станкевич). Ця виставка стала продовженням започаткованої у 1980 р. в МЕХП першої ретроспективної виставки «Українські витинанки». У виставці взяли участь 30 майстрів зі всієї України. Складні сюжетні композиції з дивовижним плетивом ліній і зображень виходять за межі уявлень про цей вид мистецтва. Ці твори належать скоріше до витинальної графіки, оскільки тут явними є ознаки переходу від декоративно-прикладного до образотворчого мистецтва [3, с. 31]. Масштаби «Паперового мережива», що охопило роботу майстрів з 20 міст і сіл України, «дають надію на реанімацію витинанки як унікального виду мистецтва» [39, с. 6].

На завершення 2008 р., у день св. Андрія, прихильники мистецтва прийшли вшанувати непересічу майстерність трьох Андріїв — двох ректорів, львівської та київської академій — Бокотея і Чебикіна, а також українця з діаспори (Гданськ, Польща) — Ментуха. Виставка «На Андрія» представляла художні вироби зі скла, малярство і графіку. Поєднання різних матеріалів і технік визначило загальне багате емоційне звучання експозиції.

На деякий час львівські шанувальники мистецтва потрапили «у полон» творчості талановитих художниць Вікторії Дубовик та Софії Бурак, які презентували мистецтво батику (2009). Виставка яскраво показала необмежені зображальні можливості цієї специфічної техніки. Твори продемонстрували бездоганне відчуття кольору та естетичний смак, які позначилися особливою чутливістю авторів до матеріалу та умінням виокремити в ньому цілу гаму пластично-фактурних модуляцій [43, с. 241].

Власну філософію художнього текстилю продемонструвала Лариса Левикіна на персональній виставці «Кольори життя» (2009). Неординарна виставка репрезентувала творчість молодої львівської мисткині — Мирослави Рожко (2009). Сама назва виставки: «Дерева, як сни» декларувала романтичне, сповнене мрій і дитячої чистоти образне звучання творів. Оригінальна техніка, в якій текстиль інтегрується в інсталяції зі склом, дає широку палітру асоціативних звучань, багатоваріантність пластичних вирішень [36, с. 6]. Цикли праць, виконаних в техніці пастелі, акварелі та витинанки показала ще одна молода художниця НаталяSer Откович (2009).



Фрагменти експозиції «На Андрія» (2008)

Помітним явищем у 2009 р. стала виставка глиняних виробів митця з Дніпропетровська Сергія Горбаня та колег з його майстерні. «Половецькі баби» репрезентували творчість С. Горбаня, який є учасником численних виставок, лауреатом дизайнерських конкурсів, а найголовніше — відкрив майстерню, де працює і навчає [37, с. 6]. Атракційним для глядача було те, що автор виставив в експозиційному залі гончарний круг і дав можливість кожному долучитися до улюбленого ремесла під час огляду виставки і проведення майстер-класів. Старший науковий співробітник МЕХП ІН НАН України Галина Івашків, яка сприяла організації виставки, на відкритті зазначила, що в експозиції «...переплелися віяння старовини та сучасності... старовину вбачаємо у копіях кам’яних половецьких статуй (їх ще називають «кам’яними бабами»), відгомону XIII ст. в сучасній інтерпретації»[1].

Своєрідний аспект образотворення у, здавалося б, різних за своєю природою сферах творчості — в художньому склі та графіці виявила експозиція Андрія та Віктора Курилів. Прозорість скла несподівано органічно доповнювалася витонченим графічним рисунком. Подібні враження справила виставка текстилю та графіки Оксани Кінчеряк (обидві — 2010).

2010 р. у виставкових залах МЕХП відбувся Другий фестиваль «ляльковий світ», організований ІМЦ «365». Уперше широко та багатогранно було представлено феномен авторської ляльки в Україні: від традиційних етнічних ляльок-мотанок до сучасних колекційних екземплярів із дорогих тканин, пластику та порцеляни. Окрему групу склали колекційні ведмедики «Тедді» та їх «друзі». Експозиція була просякнута теплом, створеним творчим мисленням і руками понад 50 жінок з різних регіонів України і близького зарубіжжя.

[1] Записано 2. 11. 2009 р. від Галини Івашків на відкритті виставки.



Фрагмент експозиції «Половецькі баби» (2009)

Огляд виставкової роботи 1992—2011 рр. дає змогу стверджувати, що сучасне професійне декоративно-ужиткове мистецтво не втрачає актуальності. На рівні з іншими видами пластичних мистецтв воно прагне усвідомити свою важливу роль у сучасній культурі як суттєвого фактора гуманізації середовища, намагається гнучко реагувати на тенденції, що з'являються у сучасному мистецтві [42, с. 25].

Упродовж 20-літнього періоду у виставкових залах МЕХП відбулося чимало виставок образотворчого мистецтва — живопису, скульптури, графіки. Зупинимося лише на окремих з них.

Прихильність шанувальників та професійне зацікавлення фахівців викликала ретроспективна ювілейна виставки акварелей знаного львівського митця Мирона Отковича (1992), для якого «малярство — омріяний жаданий берег піднесених почувань і гармонії з життям» [7, с. 4].

Серед ювілейних вернісажів, що увійшли в скарбницю 1993 р. — святкування 100-річчя з дня народження Роберта Лісовського. Маловідому сторінку в історії українського мистецтва розгорнула перед львів'янами виставка творів повстанця, члена Головної визвольної ради Ніла Хасевича «Графіка з бункерів УПА» (1995). В експозиції були представлені твори 1930-х рр. (екслібриси, книжкова графіка, малюнки олівцем), дереворити періоду підпілля 1943—1952 рр. зі збірки Волинського краєзнавчого музею [13].

Помітне місце серед вернісажів 1994 р. зайняли експозиції графіки Петра Марковича (Львів) і живопису Антона Лобанова (Київ). А виставка графічних творів Ігоря Боднара «20 років тому» нагадала про сумнозвісні часи заборон та диктату соцреалізму.

У мозаїці експозиційного життя Музею 1995 р. виділялися виставки двох львівських живописців Миколи Шимчука і Сергія Савченка. Твори першого вирізняються прецизійністю виконання обраних сюжетів, поєднанням в зображеннях виразного чорного контуру і легких пастельних кольорів. Малярство С. Савченка значно експресивніше. Митець застосовує навмисні деформації з метою посилення емоційного впливу на глядача.

Серед вагомих виставок 1996 р. відзначимо, насамперед, показ живописних творів Емми Андієвської — української мисткині з Німеччини. Попри відчуття причетності до образотворчих проблем сучасного мистецтва в її барвистих композиціях відчувається глибинний зв'язок з традиціями народного мистецтва.

До радянських часів, коли національна тематика могла підніматися художниками переважно на рівні неофіційної нонконформістської творчості, повертає нас посмертна виставка графіки Софії Гебус-Баранецької. В її творах, присвячених національним героям, відомим персонажам періоду козаччини, відчуваються кращі традиції українського графічного мистецтва, закладені на початку XX ст. геніальним Г. Нарбутом.

Виставка творів Романа Романишина (1996) прозвучала на рівні кращих сучасних здобутків мистецтва графіки, малярства, пластики. Представлена колекція продемонструвала творче зростання автора, знаного далеко за межами України. Відкриваючи виставку, мистецтвознавець Р. Яців відзначив високу майстерність автора, його чільне місце у сучасному мистецтві «як провідника графічної форми і стилю і як носія гострих і чесних суджень про Україну» [11].

Низка виставок представила широкий зріз сучасного львівського малярства — від вишуканої естетики, стриманого та виваженого застосування вира-

жальних засобів у працях Ігоря Романка до філософсько-знакового, дещо архаїчного малярства Галини Новоженець та Віктора Хаджинова (1997). У живописній експресії, просторовій глибині творів Євгена Манишина (1996) «немає жодного примусу, а є зовні проста й конструктивна логіка опанування категоріями краси» [46, с. 38].

Композиції на виставці Василя Семенюка (1997, 2007) пройняті експресією у застосуванні рисунка і барви, і, разом з тим, ліричні та витончені, іноді тематично пов'язані з поезією відомих українських авторів. Пошуки і знахідки власного стилю у графічних працях засвідчила виставка завідувача секції експозиції Музею Андрія Колотая (1998).

Помітною подією 1999 р. стала персональна виставка графіки Івана Крислача, присвячена 70-літтю художника. Автор дотримується традиційної реалістично-ілюстративної манери вирішення своїх творів. Більшість творів митця присвячені національній тематиці, зокрема творам українських письменників-класиків.

Ще один ювілей, на цей раз 50-літній, супроводжувала виставка живопису Валерія Марчака, який у своїй творчості схиляється до філософських тем, іноді казково-міфологічних сюжетів (1999). Цього ж року відбулися ще три виставки малярства — Володимира Стасенка, Миколи Грималюка і Роксоляни Прийми-Таміоли. Перший з названих авторів відомий прихильністю до творення характерних гротескних образів, іноді наближених до стилістики мистецтва примітивізму. Подібний зв'язок з образотворчим фольклором спостерігаємо в окремих живописних полотнах М. Грималюка. Поетичністю образів і сміливим використанням відкритих барв вирізняється живопис Р. Прийми-Таміоли (2005).

Початок 2000-х рр. позначений низкою цікавих вернісажів. Основною творчою спеціалізацією львівського митця Мирона Яціва, посмертна виставка якого відбулася у 2000 р., є графіка. Авторська концепція розвинулася на традиціях українського зрілого і пізнього модернізму, в основі якої етнічні мистецькі джерельні ресурси, естетика та семантичні особливості народного мистецтва, у проекції на актуальні стилі європейського модернізму[2]. Експозиція кольорової графіки Зоряни Грицуляк (2000) справила враження, насамперед, застосуванням у композиціях своєрідних знаків-символів.

У переліку ювілярів 2001 р. — відомий митець одесит Валерій Басанець, який з нагоди 60-ліття представив свої графічні твори. Реалістичністю портретних зображень вражала виставка гостя з Москви, члена Міжнародного художнього фонду Ярослава Цико (2001, 2005). «Міра і баланс інтимності, романтизація у портретах, елементи гіперреалізму з акцентом чуттєвості органічно поєднуються у творах художника», — зазначив на відкритті виставки мистецтвознавець Р. Яців [33, с. 20].

Серед вагомих урочистостей, що увійшли в скарбницю 2002 р., — ювілейна виставка, присвячена 100-річчю від дня народження Едварда Козака (живопис, графіка, документи, фотографії. Куратор — Роман Яців). Запам'яталася шанувальникам мистецтва виставка живопису відомого львівського художника Михайла Безпальківа. Він знайшов власну манеру малярства, в якому значне місце займає пейзаж, а також гротескові сюжети, взяті з повсякденного життя.

МЕХП не залишився осторонь культурно-мистецьких акцій, що були приурочені святкуванню 100-літнього ювілею видатного українського художника, педагога, непересічної особистості Романа Сельського. Творчу стилістику митця, що впродовж півстоліття стала визначальною в утвердженні львівської малярської школи, яскраво засвідчила виставка творів Р. Сельського (з приватних колекцій, 2003).

Особливе місце займає виставка малярства, присвячена 80-літтю відомого дослідника давнього і сучасного українського мистецтва, доктора мистецтвознавства Володимира Овсійчука (2004). Вперше львівський глядач мав можливість ознайомитися з його творчістю, відчути високу майстерність митця.

Творчою несподіванкою стали персональні виставки працівника сектору експозиції МЕХП Ігоря Вірщука — малярство на склі (2005, 2010). Митець дотримується техніки і мотивів, властивих народному образотворчому мистецтву і, разом з тим, його творчість є неповторно індивідуальною. Користувалася популярністю виставка викладачів Львівського державного коледжу декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша Ярослава Юськіва (скульптура) і Михайла Коломийчука (живопис) (2005).

---

[2] З експлікації на виставці в МЕХП у 2000 р.

Щедрим на виставки образотворчого мистецтва був 2007 р.: глядачі побачили пастелі Євгена і Лесі Безнісків під загальною назвою «Чорнобильська Голгофа», графіку відомої в історії українського мистецтва постаті — Василя Касіяна (з нагоди 90-річчя заснування кафедри книжкової графіки та дизайну Української академії друкарства). Помітне місце зайняв також показ графіки Юрія Віктюка, який довгий час працював у МЕХП художником, займався побудовою музейних експозицій та змінних виставок, а нині проживає у США.

Відомою особистістю з часів нонконформізму 1960-х є львівський графік Богдан Сорока. Його твори наповнені глибоким філософським змістом, звучать як своєрідні образотворчі притчі. Автор успішно працює в чорно-білій і поліхромній графіці. Про подальше розширення спектру творчих пошуків засвідчила його персональна виставка (2008).

Черговий, започаткований у Львові «Тиждень актуального мистецтва» (2009) включав різноманітні акції, які проходили у виставкових залах міста. У МЕХП виставка львівського митця Андрія Сагайдаковського «Щасливе життя» була вирішена у властивому художнику гротескному ключі. Вернісажі 2011 р. познайомили львівського глядача з графікою та живописом Бориса Дроботюка і графікою московського митця Дмитра Горіна.

Експозиційні зали МЕХП були відкриті й для молодих митців. Зокрема, про багатолітню творчу співпрацю музею з ЛНАМ засвідчив неодноразовий показ дипломних робіт та наступний успішний захист випускників навчального закладу. Крім того, представляли свої роботи юні митці Малої академії мистецтв (м. Підбуж, Івано-Франківська обл.) та Стрийського ХПТУ. Про творчий потенціал підростаючого покоління свідчать виставки дитячої художньої школи ім. Олекси Новаківського (м. Львів), Палацу культури і мистецтв ім. Г. Хоткевича та інші.

Однією з ознак швидких перемін у мистецькому середовищі стала поява і наступна зростаюча популярність фотовиставок. Поступово фотографія повертала втрачене колись місце повноцінного різновиду сучасного образотворчого мистецтва. Про це, зокрема, засвідчила низка виставок, які відбулися у виставкових залах МЕХП (за 20 років — понад 60).

Вагомою аргументацією для відродження у Львові фотомистецтва були закордонні виставки. Початок поклала виставка «Сучасна австрійська архітектура», яка отримала багато схвальних відгуків (1994, м. Гарц, Австрія). Її експонати — це показ архітектури як дійства. Митці різної вікової категорії надали своїм будівлям не стільки формальних рис, скільки експресивності та просторовості [20]. Не менш цікавими були наступні вернісажі: «Врятовані пам'ятки» та «Фотографії Генріха Сеньковського» (Польща), «Калевала» (Фінляндія), «Сучасна австрійська фотографія» (всі — 1996), «Фотографії австрійської архітектури» (1997), персональна виставка фотографії Клауса Шаффлера (1998) і Берда Гьофера (2004).

Наприкінці 1990-х відбулися ще дві самобутні фотовиставки — «Америка очима американського емігранта» Івана Івахіва (Канада, 1999) та «Дерев'яні церкви Карпат» Зігфріда фон Кваста (Німеччина, 1999). Остання — це дві сотні світлин пластів сакральної культури народів Карпат, зроблених іноземцем, де «нарешті зафіксовано для сучасників та історії неповторність карпатських дерев'яних церков» [38].

Частими гостями музею стали фотомитці Польщі. Тематика таких виставок була різноманітною — від історичного до сучасного аспектів. Варто згадати, наприклад, «Кінець Ялти, 1945 р.» (2001), вернісаж фотомитця Адама Буяка «Іван Павло II у ювілейному 2000-му році» і виставку «Разом», присвячену візиту Папи Римського Івана Павла II до Львова (обидві — 2001), персональні виставки фотографа з Варшави Кшиштофа Гейке (2003, 2006). З нагоди 25-ї річниці виникнення у Польщі Незалежної самостійної професійної спілки, у виставкових залах МЕХП була відкрита експозиція «Солідарність» (2005), увагу привернула експозиція «Храми, палаци і садиби східних земель Речі Посполитої» (2009).

Особливе місце займають дві фотовиставки, присвячені трагічним подіям. Перша з них — «Заголовки історії», приурочена першій річниці трагедії 11 вересня у Нью-Йорку (2002), друга — «77 ангелів», організована так само з нагоди першої річниці тепер уже іншої трагедії, на Скнилівському летовищі (2003). Адже «фоторепортер не має права відводити очей. Навіть тоді, коли вони відмовляються дивитися, тоді, коли серце відмовляється вірити. В найстрашніші миті він має залишатися спостеріга-

чем. Заради пам'яті, заради правди, заради історії, яка не має повторитися» [48].

Значною кількістю фотовиставок позначені 2003—2004 роки. Тоді львівські глядачі ознайомилися з працями Міхаеля Голдовського «Західна Україна очима ізраїльтянина» (Ізраїль), Васлава Турека «Прикарпатські каплиці» (Польща), Джона Марголіса «Американська придорожня архітектура» (США), Томаша Свободи «Кольори життя» (Чехія), Йозефа Брауна (ретроспекція творів 1901—1910-х рр.) Чехія, Адама Ленкевича (твори 1920—1930-х рр.) Польща.

З числа оригінальних за концепцією закордонних виставок фотографії відзначимо: «Цигани Чехії та Словаччини», організовану Євою Давидовою, відомим чеським етнографом, мистецтвознавцем і соціологом (2005), «Чеська фотографія, присвячена 90-річчю битви під Зборовом» (Чехія, 2007), «Священна спадщина: Едвард С. Куртіс і північноамериканські індіанці» (з колекції Крістофера Г. Кардозо, США, 2008), «Хрест і спільна спадщина» (Польща, 2008), «Руки письменників» Анні Ассулін (Франція, 2009), а також «Юнескоіталія» (Італія, 2008). На останній була показана 41 італійська пам'ятка всесвітньої спадщини ЮНЕСКО у творах 14 фотографів. Своєрідністю подачі фотоматеріалу із застосуванням спеціально затемнених приміщень, особливої підсвітки і музичного супроводу вразила виставка фотографій «Українці» Юрія Білака (Франція, 2007).

Попри закордонні вернісажі, відбувалися цікаві презентації фото українських митців. Серед них: персональні виставки Олександра Мазуренка (2003), Романа Ковтуна (2004), «Весна у Кам'янці» Георгія Борисовського (2005), «Кавказ» Олександра Позднякова (2007). Запам'яталися фото з вернісажу «Владика Володимир» (2007), де світлини Олега Іванусіва були показані до 100-річчя з дня народження Володимира Стернюка. Велике враження справила експозиція «Грузія у вогні» Максима Баландюка (2008).

Окремо виділимо виставку молодих чернівецьких фотографів, організовану українсько-австрійським центром співробітництва з питань науки, освіти та культури та фондом Роберта Боша (Україна — Австрія, 2006). Характер плідного співробітництва відображали експозиції — «По обидві сторони кордону» (Польща, 2005) і «Зникаюча краса: Архітектурна деталь в пам'ятках українського прикордоння» (Україна — Польща, 2007).



Відкриття виставки «Священна спадщина: Едвард С. Куртіс і північно-американські індіанці» за участю посла США в Україні Вільяма Тейлора (2008)

Значною подією у Львові стало 1-ше Міжнародне бієнале художньої фотографії «Вікна — очі оселі» (Україна — Польща — Литва), організоване у Львові за ініціативою ІМЦ «365» (2007). Упродовж тижня вернісажі відбувалися у багатьох виставкових залах міста У МЕХП проходили персональні виставки польських фотомитців — С. Захарко і Т. Нуцковського.

Однією із функціональних рис МЕХП є надання експозиційних площ для тимчасових виставок творів митців з-за кордону. До самобутніх вернісажів у залах Музею належать «Сучасна словацька геральдична творчість» та «Сучасна польська книжка» (1994). Великий інтерес викликала виставка творів ізраїльських митців «Золотий Єрусалим» (1995).

Атракційну виставку «Кустарні художні вироби американських індіанців» (1996, США) організувала інформаційна служба США з метою демонстрації виробів, виготовлених вручну корінними американцями, які й досі займаються традиційними видами ручного ремесла, що відрізняються відмінною якістю. Представлені на експозиції художні витвори — маски, ляльки, обрядові амулети, елементи одягу, килими, ювелірні прикраси та інші вироби (142 од.) виконані у традиційному стилі і з гордістю носять відбиток стародавньої та різнобарвної культури [19].

З творчими напрацюваннями австрійських художників ознайомили українського глядача виставки графіки «Образи Галичини» (1997), «Живопис і гра-



Ю. Білак (Франція). Фотовиставка «Українці» (2007)

фіка Андреаса Веннінгера та Крістофа Фодлера» (1998) та «Мистецтво Нижньої Австрії» Клубу мистецтва та культури Лілінфельд (1999, Австрія).

У час Різдвяних свят виставковий рік музею було розпочато цікавим проектом «Різдво у творчості народів світу». Шопки та різдвяна атрибутика з приватної колекції Мехтхільт Рінгут (1998, Німеччина) додавала позитивних святкових емоцій численним відвідувачам виставки.

Непересічною подією у культурному житті міста стала виставка живопису Марка Страуса (США, 1997). Уродженець Львова, він разом з батьками пережив усі страхіття війни, перебував у фашистському гетто, чудом вцілів, нелегально перебрався у Чехію, де разом з першою групою євреїв-емігрантів потрапив до Америки. Там досяг високого становища, а в зрілому віці несподівано почав малювати. Сьогодні митець-самоук має свою галерею поблизу Вашингтона й періодично навідується до рідного міста.

З-поміж закордонних проектів найбільше преставництво, без сумнівів, має польська сторона. Значне зацікавлення викликала широкомасштабна акція «Мандрівники у безмежжі світів: цигани (роми) в Азії та Європі» (2000). Її спільно представили музеї Варшави і Тарнова. Серед інших відзначимо показ живописних праць художників з м. Кельце (2002), «Великдень в Польщі» (2005, обрядова атрибутика, писанки, ікони на склі, вироби з тіста, фото), презентацію Міжнародного малярсько-скульптурного пленеру «Ланцют 2005» (2006). Широке коло зацікавлених осіб зібрала виставка «Майстерня черпаного паперу» студентів та викладачів Академії красних мистецтв ім. В. Стшемінського з м. Лодзі (2001, Польща).

З польським мистецтвом графіки львів'яни мали можливість ознайомитися на персональних виставках «Графіка П. Патечки» та «Графіка Еліжбети Берило» (1995). Пластику представляла виставка «Скульптура Миколи Мазурека» (1996), виділялися витинанки Гелени Яцино (2000), вишивка Анни Бабич і Леокадії Загайської (2000), малярство на склі «Святі у Львові» Войцеха Мархлєвського (2002) та інші.

За сприяння Генерального Консульства РП у виставкових залах Музею відбулася високопрофесійна виставка художніх килимів «Релігії світу» Барбари Гуланіцкої (2011, Польща). Творчість мисткині «поєднує вразливість народного мистецтва і сучасного трактування традицій. Вона для нас важлива, оскільки нагадує нам, де б'є джерело, до якого повинні звертатися» [31].

Львівський глядач вперше отримав можливість оглянути твори двох міжнародних бієнале, які вже тривалий час проходять у Польщі і користуються значною популярністю — Бієнале малярства єврорегіону Карпати «Срібний квадрат 2000» (Перемишль, 2000) та Міжнародне бієнале пастелі (Новий Сонч, 2010).

У невеликому польському містечку відбулися два Міжнародні пленери іконопису «Новиця — 2009» і «Новиця — 2010», керівником яких був професор кафедри сакрального мистецтва ЛНАМ Роман Василик. Підсумком праці молодих митців стали презентації в МЕХП іконописних творів, виконаних на пленерах.

За сприянням Центру французької культури у Львові було організовано низку виставок. Заслуговували на увагу, зокрема, плакати під назвою «Сучасна французька філософія» (2004), графіка — «Французькі комікси» (2006), живопис Патрісії Лябер — «Омріяні пейзажі» (2008) тощо.

З числа інших виділимо експозицію живопису і графіки латвійських художників (2001), міжнародний проект «Простір між просторами» (Україна — Франція — Німеччина, 2004), який показав маловідоме у нас мистецтво інсталяції, «Сучасний фінський плакат» (2006), презентацію творів українсько-польсько-словацького пленеру «Пограниччя культур» (2006), «Ікони XVI—XX ст.» з приватної колекції Зенона Хоркавого (2007, Австралія), сучасний китайський живопис відомого художника Хе Шуй Фа (2010).

Виставка останнього відбулася з нагоди присвоєння йому звання почесного професора Львівської національної академії мистецтв.

Зі створенням незалежної української держави особливої ваги та нового аспекту звучання набирає міжнародна виставкова діяльність МЕХП ІН НАН України, адже «творчі зв'язки музеїв мають виходити на міжнародні обшири і взаємоміцнішати» [24, с. 124]. Впродовж десятиліть для дослідників і любителів мистецтва були недоступні як українські, так і світові культурні надбання, що зберігаються у музейній збірці. За роки незалежності у міжнародній експозиційній діяльності Музею сформувалися чіткі пріорітети — країни Центральної і Західної Європи, США, Ізраїль. Очевидним є факт активної співпраці з Польщею та Австрією, де відзначається найбільша зацікавленість минулим і сучасним України.

Першою виставкою, що виїхала для експонування за кордон — в Краківський історичний музей (Польща, 1992), була колекція плакатів Альфонса Мухи (28 од. зб.) — славного чеського митця, представника сецесії — нового напряму в мистецтві кінця XIX — поч. XX століть.

Самобутньою та унікальною стала музейна колекція давніх пам'яток єврейського народу, що сформувалась у виставку «Традиційне єврейське мистецтво XVII — початку XX ст.» (куратор — Л. Булгакова). Вперше за кордоном її показали також у Краківському історичному музеєві (1993). Необхідно зазначити, що раніше цю колекцію репрезентували у Львові та Москві (1989) і в Києві (1990). У наступному, 1994 р., дещо змінена, виставка «Скарби євреїв Галичини» експонувалася в Музеї діаспори в Тель-Авіві. Виставку супроводжував каталог, який підготували українські та ізраїльські вчені, музейні працівники [28].

У 2002 р. виставка «Скарби євреїв Галичини» (куратор — Л. Булгакова) була організована на прохання Шльозбергмузею у місті Хемніце (Німеччина) з нагоди відкриття нової синагоги. З березня до жовтня 2005 р. пам'ятки єврейської культури Галичини XVII—XX ст. оглядали тисячі відвідувачів Етнографічного музею Шльоз Кіттзее в Австрії. Наслідком плідної співпраці МЕХП з польськими партнерами і їх зацікавлення єврейською колекцією стала організація цієї виставки у Гданському історичному музеї та Регіональному музеї у Стальовій волі, а також у інших містах Польщі — Щеціні, Катовіце, Плоцьку, Лешно та Вроцлаві (2006—2007) [44, с. 60].

У Музеї народної культури м. Венгожево (Польща) зі збірки МЕХП відбулася велика виставка «Українська народна іграшка» (1998), яка представляла розмаїття матеріалів і технік, форм і декору, що притаманне народній дитячій іграшці (понад 150 од. зб.). А в наступному, 1999 р., на пропозицію Посольства України у Франції ця ж виставка, зі суттєвим доповненням предметів з фонду іграшки, а також з фонду тканини, народної кераміки та сільськогосподарських знарядь (300 од. зб.) репрезентувала наш Музей у Франції, в Музеї іграшок м. Кольмар (куратор — Л. Булгакова).

На підставі угоди між фундацією «Цепелія» (Варшава) і МЕХП виставкові зали Музею заполонила атракційна виставка «Ляльки Польщі. Ляльки світу» (2003 — поч. 2004 рр.). Метою виставки була презентація величезного розмаїття польської і світової культури, що виникає з багатовікової традиції, взаємодії різних культурних взірців і форм [22].

Серед багатьох жанрів і видів українського народного мистецтва писанкарство є його яскравою і самобутньою сторінкою, а писанка — своєрідним символом України. З орнаментальним багатством писанкового розпису — від первісних символів до складних знакових кодів, від витонченого графічного декору до яскравих локальних барв, мали змогу ознайомитися відвідувачі на виставці «Писанки з України» (понад 300 од. зб.), що експонувалася в Етнографічному музеї м. Бєлград (Сербія, 2000, куратор — Марія Пігуляк).

Упродовж двадцятиліття МЕХП брав активну участь у колективних виставках музеїв Польщі і України. Так, зокрема, великий резонанс мали вернісажі «Селяни в польському мистецтві» (Радом, 1994—1995, куратор — Г. Івашків), «Пан Тадеуш» (Радом, 1998, куратор — Л. Булгакова), «Краків — місто королів» (Краків, 1999, куратор — Г. Скоропадова), «З історії польок» (Варшава, 2003), «Гданськ для Речі Посполитої» (Гданськ, 2004, куратор обидвох — Л. Булгакова), «Скло із Хрустальної Гути в старостві Любачівському, 1717 / 1718 — кінець XVIII ст.» (Варшава, 2005, куратор — Г. Скоропадова), «Дріб-



Фрагмент експозиції «Ляльки Польщі. Ляльки світу» (Польща, 2003)

ношляхетські оселі на пограниччі» (Цєханов, 2005 — 2006, куратор — Л. Булгакова), «Любомирські пшеворської лінії: аристократи і колекціонери» (Сталева Воля — Вроцлав — Плоцк — Козлувка, 2006 — 2007, куратор — Г. Скоропадова) та інші [44]. Важливим результатом спільної діяльності польських та українських працівників є вихід у світ прекрасно ілюстрованих альбомів, з науковою каталогізацією, історичними та мистецькими розвідками [21; 50; 52; 53].

Дуже часто відбувається обмін виставками з польськими музеями. Так, наприклад, наш Музей організував виставку «Паска в Україні» (2005) у Державному етнографічному музеї Варшави, а в наших залах з варшавського музею демонструвалася виставка «Паска у Польщі». В Національному музеї Перемишльської землі відбулася виставка з нашої збірки «Курильні трубки» (2006, куратор — Л. Булгакова), а поціновувачі мистецтва Львова та гості міста мали змогу ознайомитися з унікальною приватною колекцією файок в Польщі професора Марека Станілевича.

Велике зацікавлення та резонанс отримав спільний проект виставки «Забуті скарби. Народний одяг України і Польщі в рисунках Є. Глоговського та К.-В. Кєлісінського» з колекції музеїв і бібліотек України і Польщі, що відбувся в Етнографічному музеї м. Торунь (2002, куратор — Л. Булгакова), а пізніше, у 2004 р., зі суттєвим доповненням наявних пам'яток з фондів (216 од. зб.) — в нашому Музеї. Виставка задекларувала спробу спільно оцінити доробок Ю. Глоговського та К.-В. Кєлісінського і «через одяг продемонструвати сучасникам особливості та спільні риси багатої матеріальної та духовної культури двох великих слов'янських народів у тяжкий період їх історії — часи бездержавності» [45, с. 6]. Сто прекрасних кольорових ілюстрацій народного одягу в довіднику-каталозі виявили найменші деталі крою, декору, поєднання компонентів вбрання, що дали змогу через 200 років простежити його архаїзм та змінність, локальні особливості у загальнонаціональному контексті [4, с. 33].

Ще на один міжнародний проект — виставку «Жінки Європи» у м. Радом (Польща) було підібрано оригінальні твори з музейної колекції МЕХП (2004, куратор — Л. Булгакова). Вироби з порцеляни, скла, жіночі прикраси, годинники, одяг XVIII — поч. XX ст. та аксесуари, що його доповнюють, представили спільну культурну спадщину і багатство стилів провідних європейських мануфактур.

Для експонування виставки «Ар Деко» до Музею Замойських в Козлувці (Польща) з музейних фондів МЕХП було обрано польський плакат стилю Ар Деко, декоративно-ужиткові вироби та одяг з відповідними стилевими ознаками (2005—2006, куратор — Г. Скоропадова). Важливість цього проекту відзначають польські партнери: «Завдяки тому, що ми отримали доступ до багатих фондів Львівського музею етнографії і художнього промислу і завдяки ініціативі Музею Замойських в Козлувці, ця важлива для історії польського мистецтва галузь образотворчого мистецтва має шанс заіснувати у свідомості сучасних любителів культури» [17, с. 13]. Цикл виставок, де МЕХП є співорганізатором міжнародних акцій разом з іншими львівськими музеями (ЛІМ та ЛНГМ), продовжили виставки «200 років утворення вільного міста Гданська (РП) Наполеоном Бонапартом» (Гданськ, 2007), «190 річниця заснування Народного Закладу ім. Оссолінських у Вроцлаві» (Вроцлав, 2007, куратор обох — Емілія Сидор), «Мистецтво Вірменії» у Замойському музеї (Замосць, 2010, куратор — Л. Булгакова) та інші.

Впродовж року (2009—2010) у Музеї Замойських в Козлувці (Польща) демонструвалася багатогранна виставка зі збірки МЕХП «Французьке мистецтво XVIII — поч. XX ст.» (куратор — Г. Скоропадова). Художні вироби декоративно-

ужиткового мистецтва, одяг, меблі, плакат (понад 200 од. зб.) були відображені у спеціально підготовленому каталозі, надрукованому у Польщі [49]. Серед пам'яток вирізнялися порцеляна і плакат, які уможливили «прослідкувати на просторах минулого століття окреслену в титулі виставки дорогу від королівського Версалю до мистецького Монтмартру — яким було французьке мистецтво, змінюючи стилістику, функції і коло глядачів, починаючи від аристократії до працьовитої інтелігенції» [49].

У 2011 р. з фондів Музею відбулися дві великі самобутні виставки — «У пошуках етнографічних слідів» на запрошення Вест-Вендського мистецького об'єднання (м. Гартов, Німеччина) та «Чорнобиль. Експедиція в загублений край» (Фрайбург, Німеччина, куратор обох виставок — Л. Булгакова). Перша виставка — невелика (37 од. зб.), представляла культуру Поліського краю кін. XIX — поч. XX століть. Друга унікальна тим, що складалася з двох блоків: етнографічна експозиція поліського краю українців (народний одяг, рушники, килими, народна кераміка, ікони, знаряддя праці) і група пам'яток, що репрезентували традиційну культуру єврейського народу, які жили на Поліссі. Вагомим доповненням і частиною експозиції стали фотоматеріали з експедицій Інституту народознавства до «зраненої землі». Виставка, організована спільно з німецькими колегами з Августінермузею (м. Фрайбург), мала за мету привернути увагу до знищення і зникнення етнокультур. Вона отримала великий резонанс, адже вперше за кордоном було представлено автентичні вироби регіону, де відбулася техногенна катастрофа і який назавжди позбавлений цивілізованих умов для життя. Підсумком співпраці українських і німецьких музейних працівників є прекрасний каталог-альбом з численними кольоровими репродукціями пам'яток МЕХП та світлинами з експедицій у «загублений край» [51].

Досвід останніх двадцяти років підтверджує, що виставкова робота є одним з важливих напрямів діяльності МЕХП ІН НАН України. В умовах незалежної держави, активізації її спілкування з навколишнім світом особливого значення набули підготовлені на основі багатих фондових збірок міжнародні проекти, презентації яких здійснювалися у багатьох країнах світу, а, з іншого боку, показ зарубіжних експозицій — творів іноземних митців та українців-емігрантів. В умовах помітного зростання у числі відвідувачів туристів, зокрема закордонних, важливою була реорганізація і побудова нових, постійнодіючих музейних експозицій європейського рівня.



Фрагмент експозиції «Чорнобиль. Експедиція в загублений край» (Фрайбург, Німеччина, 2011)

Значний обсяг у виставковій роботі займали фондові презентації, а також акції, скеровані на популяризацію сучасного українського мистецтва. Враховуючи специфіку музею, закономірно, що провідне місце займають покази творів народних і самодіяльних майстрів, художників професійного декоративно-ужиткового мистецтва. Разом з тим, вагому частину становили експозиції образотворчого мистецтва — живопису, скульптури, графіки, художньої фотографії. Традиційним у виставковій роботі МЕХП став елемент новаторства. Він проявлявся у підтримці різноманітних проявів актуального мистецтва, реалізації оригінальних мистецьких проектів, наданні виставкових площ молодим митцям, студентам і випускникам мистецьких навчальних закладів нашого міста.

Проведені МЕХП виставки стали невід'ємною і важливою частиною культурно-мистецького життя міста. Музейні вернісажі сприяли активному підвищенню культурного рівня глядачів різного соціального статусу і віку, наближали їх до розуміння важливої справи збереження матеріальної і духовної спадщини українського народу.

1. Альфонс Муха. Плакати : каталог / автор вст. статті М. Сеньків. — Львів, 2010.

2. Американський плакат кін. XIX — поч. XX ст. зі збірки МЕХП ІН НАН України : каталог / автор-упоряд. М. Сеньків. — Львів, 2005. — 32 с.
3. *Бондаренко Т.* Витинанки думок / Т. Бондаренко // Народне мистецтво. — 2006. — № 3—4.
4. *Булгакова Л.* Роль творчої спадщини Є. Глоговського та К. Кєсілінського у дослідженні українського народного одягу / Л. Булгакова // Забуті скарби. Народний одяг. — Львів ; Торунь, 2002. — 48 с.
5. *Булгакова-Ситник Л.* Пам'ятки християнства у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України / Л. Булгакова-Ситник // Українська культура: з нових досліджень. — Львів, 2007.
6. *Бутник-Сіверський Б.* В числі найвидатніших…/ Б. Бутник-Сіверський // Марія Приймаченко 100 / упоряд. О. Найден — К. : Родовід, 2009. — 200 с.
7. *Волошин Л.* Мирослав Откович… / Л. Волошин // Мирослав Откович: Альбом. — Львів, 2007.
8. *Герус Л.* Українська народна іграшка / Л. Герус. — Львів, 2004. — 264 с.
9. *Голубець Г.* 125 років міському промисловому музею у Львові / Г. Голубець // Народознавчі зошити. — 1999. — № 6. — С. 958.
10. *Голубець Г.* Львівський феномен / Г. Голубець // Люнарт. — 2006. — № 10—11.
11. *Дацун П.* Світ фарб Романа Романишина / П. Дацун // Неділя. — 1996. — 14—20 жовтня.
12. *Загаєцька О.* Мистецька родина Саєнків / О. Загаєцька // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 2. — С. 42.
13. *Залізняк Б.* Вони були талановиті і талановито воювали / Б. Залізняк // За вільну Україну. — 1995. — 15 серпня.
14. Іван Микитюк. Діти та внуки. Буклет / автор вст. статті О. Голубець. — Львів, 2008.
15. *Івашків Г.* Збірка кераміки Петра Лінинського. — Львів, 2010. — 280 с.
16. *Канарська А.* Кольоровий вибух посеред ранньої осені / А. Канарська // Поступ. — 2003. — 13. 09.
17. Каталог «Польський плакат ArtDeco : З фондів музею Етнографії і художнього промислу ІН НАН України у Львові» / Polski plakat ArtDeco : katalog wystawy. — Muzeum Zamojskich w Kozłówce, 2005. — S. 13. — 208 s.
18. *Кобальчинська Р.* Ікона з бісеру Оксани Іваночко / Р. Кобальчинська // Возвеличуй, душе моя, Господа : каталог. — К., 2004. — 12 с.
19. Кустарні художні вироби американських індіанців : Буклет. — 6 с.
20. *Лернатович О.* Сучасна архітектура може бути дійством без рутини і буденності / О. Лернатович // За вільну Україну. — 1995. — 1 березня.
21. Любомирські пшеворської лінії: Аристократи і колекціонери / Lubomirskie linii przeworskie : Arystokraci i kolekcionerzy (ze zbiorów lwowskich). — Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 2006. — 352 s.
22. Ляльки Польщі. Ляльки світу : буклет виставки. — Львів, 2003. — 6 с.
23. *Ляшенко О.* Мистецтво ісламу / О. Ляшенко // Народознавчі зошити. — 2001. — № 2. — С. 365—369.
24. *Мельник А.* Грамота на цивілізацію / А. Мельник // Музейний провулок. — 2004. — № 1.
25. *Навроцька З.* Вишивані рушники сестер Галини та Світлани Махонюк : каталог / З. Навроцька. — Волинський обласний осередок НСМНМУ, 2006. — 24 с.
26. *Нестеренко П.* Луганщина стала ближчою / П. Нестеренко // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 3.
27. *Павлюк С.* Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України / С. Павлюк, Р. Чмелик. — Львів, 2005. — 228 с. : іл.
28. Пам'ятки єврейської культури в Україні : каталог. — Київ.
29. *Петрашик В.* Творіть, панство, Безпалків / В. Петрашик // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 2. — С. 34.
30. *Прядка В.* Звітна доповідь голови НСМНМУ. ІІІ з'їзд Національної спілки майстрів народного мистецтва України // Народне мистецтво України. — 2004. — № 3—4.
31. *Садлей В.* Барбара Гуланіцка. Релігії світу : каталог / В. Садлей. — Olsztyn : ELSet, 2011. — 32 с.
32. *Скоропадова Г.* Іван Сколоздра: феномен творчості / Г. Скоропадова // Іван Сколоздра: Малярство на склі, скульптура. — Львів, 2009. — 180 с.
33. *Строй І.* Ярослав Цiко — живопис душевної рівноваги та музикальності / І. Строй // Ратуша. — 2002. — 18 липня.
34. *Тихонюк О.* Паперове мереживо українських художників / О. Тихонюк // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 3.
35. Тулуз-Лотрек та французький плакат кін. XIX — поч. XX ст. зі збірки МЕХП ІН НАН України : каталог / автор вст. статті М. Сеньків. — Львів, 2011. — 40 с.
36. *Тунік-Чорна Ю.* Дерева як образи, як сни / Ю. Тунік-Чорна // Високий замок. — 2009. — 16 червня.
37. *Тунік-Чорна Ю.* На гончарному крузі — глина з «жіночим» характером / Ю. Тунік-Чорна // Високий замок. — 2009. — 3 червня.
38. *Фітель О.* Незавершена розповідь про карпатські церкви / О. Фітель // Високий замок. — 1999. — 5—18 лютого.
39. *Хомишин Л.* Мереживний світ витинанки / Л. Хомишин // Високий замок. — 2008. — 4 листопада.
40. Хрест в українському мистецтві : каталог виставки / автор вст. статті М. Станкевич. — Львів : Місіонер, 1996. — 28 с.
41. *Чегусова З.* Василь Боднарчук — кераміст високої живописної культури / З. Чегусова // В. Боднарчук. Підсумовуючи пройдене… Альбом / упоряд. О. Голубець. — Львів, 2008.

42. *Чегусова З.* Декоративно-ужиткове мистецтво: традиція-іновація-менеджмент / З. Чегусова // Образотворче мистецтво. — 2006. — № 1. — 80 с.
43. *Чегусова З.* Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві / З. Чегусова // Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX ст. — 280 с.
44. *Чмелик Р.* Международная деятельность Музея этнографии и художестенного промысла во Львове как пример интеграции в культурное пространство Европы / Р. Чмелик // Музеи Литвы и Беларуси: пути и перспективы развития в XXI веке. — 2006—2007.
45. *Чмелик Р.* Погляд у майбутнє крізь минуле / Р. Чмелик // Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках Є. Глоговського та К.В. Кєлісінського. — Львів ; Торунь, 2002. — 48 с.
46. *Яців Р.* Акценти його художницької чуттєвості / Р. Яців // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 2.
47. *Яців Р.* Концептуальний простір львівської пластики / Р. Яців // Образотворче мистецтво. — 2004. — № 3.
48. 77 ангелів. Фотовиставка : буклет. — Львів : Фаріон, 2003. — 16 с.
49. Między Wersalem a Montmartre. Sztuka francuska XVIII — XX w. ze zbiorów Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie : Katalog wystawy. — Muzeum Zamojskich w Kozłówce, 2009. — 167 s.
50. Początki Muzeum Lubomirskich : Dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008. — 263 s.
51. Tschernobyl. Expiditionen in ein Verlorenes Land. — Freiburg : B.o.s.s. Druch, Goch, 2011. — 240 s
52. Zaścianek. Siedliska Drobnoszlacheckie na Pograniczach. — Ciechanów : Muzeum Szlachty Mazowieckiej, 2005. — 78 s.
53. «Zboże państwu». Rolnictwo i wieś w plakacie propagandowym Europy Środkowo-Wschodniej z lat 1950: Wystawa czasowa. — Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, 2010. — 168 s.

Halyna Holubets'

ON EXHIBITIVE ACTIVITIES BY THE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND ARTISTIC CRAFTS IN THE ETHNOLOGY INSTITUTE OF NASU (1992—2011)

In the article has been thrown light upon exhibitive activities by the staff of the Museum of ethnography and artistic crafts, a department of the Ethnology Museum of NASU (1992—2011). During two last decades there took place quite a number of exhibitions completed out of fund stores with re-organizing of permanent exposition. A series of international projects had been realized as well as presentation of native and alien traditional folk and professional decorative applied art. Numerous creations of painting, sculpture, graphical art and artistic photography had been shown to the audience.

Keywords: The Ethnology Institute of NASU, Museum of ethnography and artistic crafts, exhibitional activity, 1992—2011.

Галина Голубец

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА ИНСТИТУТА НАРОДОВЕДЕНИЯ НАН УКРАИНЫ (1992—2011)

В статье освещена выставочная деятельность Музея этнографии и художестенного промысла Института народоведения НАН Украины (1992—2011 рр.) На протяжении двух последних десятилетий колективом музея было проведено немало выставок из фондовых собраний, реорганизована постоянная экспозиция, реализован ряд международных проектов, организованы презентации отечественного и зарубежного народного и профессионального декоративно-прикладного искусства, показаны произведения живописи, скульптуры, графики, художественной фотографии.

Ключевые слова: Институт народоведения НАН Украины, Музей этнографии и художественного промысла, выставочная деятельность, 1992—2011 гг.).